

COMPENDIO DE ESTUDIOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS SOBRE SEMANA SANTA: RITOS, DEVOCIONES Y TRADICIONES

María del Amor Rodríguez Miranda
Isaac Palomino Ruiz
José Antonio Díaz Gómez
(Coords.)

Córdoba
2017

COMPENDIO DE ESTUDIOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS SOBRE SEMANA SANTA: RITOS, TRADICIONES Y DEVOCIONES

María del Amor Rodríguez Miranda
Isaac Palomino Ruiz
José Antonio Díaz Gómez
(Coords.)

Córdoba
2017

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

Compendio de estudios histórico-artísticos sobre Semana Santa: "Visiones en torno a la tradición, el rito y la devoción"

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"*

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda

Foto de la portada: detalle de la túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcázar de San Juan (Ciudad Real)

Autor de la fotografía: Javier Calamardo Murat

Diseño de la portada: María del Amor Rodríguez Miranda

ÍNDICE

PRÓLOGO

Tal y como su propio título indica, *Compendio de estudios histórico-artísticos sobre Semana Santa* presenta todo un variado y diverso conjunto sobre investigaciones relacionadas con la Semana Santa: historia, arte y patrimonio. Temas transversales que se interrelacionan con la imaginería, las devociones, las tradiciones o los ritos. Todo un elenco de ensayos que nos van a permitir conocer aspectos desconocidos hasta el momento y que enriquecerán este tipo de estudios.

Se ha optado por una presentación de los títulos siguiendo un orden estrictamente alfabético, ya que la gran disparidad de contenidos no ha posibilitado una estructura temática.

El arte textil y el argénteo, la prosopografía, los detalles humanos de los cortejos procesionales, la propia historia de algunas cofradías, la riqueza inmaterial de esta manifestación religiosa en la sociedad, el análisis de algunas iconografías de fuerte arraigo general a lo largo de la historia y también en la contemporaneidad son algunas de las cuestiones que aquí se abordan, fruto de tareas de investigación arduas y fructíferas, que han dado lugar a estos textos.

María del Amor Rodríguez Miranda

(Coord.)



UNA PROCESIÓN PARA UN NUEVO CONTEXTO: EL DESFILE DEL SANTO ENTIERRO DE PAMPLONA EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XIX

Alejandro Aranda Ruiz

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa:
Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 8-29

LAS ANTIGUAS COFRADÍAS PAMPLONESAS Y LA FUNDACIÓN DE LA HERMANDAD DE LA PASIÓN EN 1887

En 1887 nacía en Pamplona la Hermandad de la Pasión del Señor de la unión de las tres principales cofradías sobrevivientes del Antiguo Régimen: el Santo Sepulcro, el Cristo Alzado y la Oración en el Huerto[1]. Se trataba de unas agrupaciones históricas ya que el Santo Sepulcro fue erigido en 1553[2], el Cristo Alzado en 1784 y la Oración en el Huerto fue recuperada en 1832[3]. Al igual que otros lugares, Pamplona conoció a lo largo de la Edad Moderna varias cofradías y hermandades que con mayor o menor fortuna llegarían hasta el siglo XIX. Estas asociaciones se caracterizaban por una especial vinculación a diferentes órdenes religiosas y, en algunos casos, a instituciones políticas como el Regimiento municipal. Asimismo, era habitual la relación entre las hermandades y los gremios profesionales, siendo posiblemente éstos el germen de algunas ellas. De hecho, en época medieval los que ejercían un oficio solían agruparse bajo la protección de un santo al que dedicaban diversas funciones y actos devocionales[4].

Así pues, la Cofradía de la Vera Cruz, que ya existía en 1552, tuvo su sede en los conventos del Carmen Calzado y San Francisco y la de la Soledad, fundada en 1602, en el convento de la Merced. Además, estas dos cofradías eran de patronato municipal siendo su prior un regidor de la Ciudad. Por otra parte, la Cofradía del Sepulcro pleiteó en numerosas ocasiones con los plateros por sacar un paso de la misma advocación realizado hacia 1545 a expensas de este gremio. A principios del XVII había una Cofradía de Santa Elena o de las Cruces formada por el gremio de cortadores que procesionaba el Miércoles Santo[5]. Estas hermandades fueron las encargadas de celebrar con sus pasos las procesiones de Semana Santa durante la Edad Moderna en Pamplona, preferentemente los días de Jueves y Viernes Santo.

---

[1] BALEZTENA, J. "Constitución de la Hermandad de la Pasión", en *1887-1987 Centenario de la Hermandad de la Pasión.* Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, p. 16.
[2] MARTINENA RUIZ, J.J. "Viernes Santo en Pamplona. Los Pasos", en *Temas de Cultura Popular*, nº 391 (1982), Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, p. 26.
[3] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes de la Hermandad", en *Hermandad de la Pasión del Señor 1649, 1887, 1962*. Pamplona, Gráficas Iruña, 1962, pp. 29 y 37.
[4] NUÑEZ DE CEPEDA, M. *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948, p. 11.
[5] MARTINENA RUIZ, J. J. "Viernes Santo…", op. cit., pp. 3-5, y 26.

En 1553 se conoce la procesión del Jueves Santo organizada por la Cofradía de la Vera Cruz y que subsistió hasta su supresión por el Consistorio en 1775[6]. En 1616 el Ayuntamiento fijó la división entre el Jueves y Viernes Santo estableciendo que a partir de entonces procesionasen el jueves las cofradías de Santa Elena y la Vera Cruz y el viernes la de la Soledad[7], procesiones a las que asistía el Regimiento en Cuerpo de Ciudad. También intervenían otras cofradías y gremios portando algún paso. En 1756 hay constancia de la participación de la Hermandad de San José y Santo Tomás con el Cristo a la Columna el día de Jueves Santo[8]. Por su parte, en la procesión de Viernes Santo de comienzos del siglo XVIII hacían su aparición la Hermandad de Labradores y los escribanos reales, los primeros con el paso de El Padre Eterno y los segundos con el Cristo de la Columna. El Cristo Alzado también fue portado entre 1756 y 1783 por los curiales y desde 1784 por la recién fundada Cofradía del Santo Cristo Alzado. El gremio de menestrales llevaba el Ecce Homo y el de los zapateros el Sepulcro[9].

Este universo de hermandades y procesiones comenzó a tambalear en los inicios del siglo XIX. La nueva centuria trajo consigo la invasión napoleónica y las Guerras Carlistas, las desamortizaciones y la inestabilidad política, factores todos ellos que no favorecían el fenómeno procesional. La ocupación de la ciudad por parte de los franceses entre 1808 y 1813 hizo que se suspendiesen procesiones y se ocultasen pasos para evitar su incautación por parte del enemigo. Con el regreso de Fernando VII al trono se reanudaron los desfiles procesionales, si bien con timidez y lejos de la pujanza de antaño debido a la penuria económica y a otras consecuencias de la guerra. Igualmente, las convulsiones que agitaron a buena parte del siglo XIX y la aplicación de políticas de carácter liberal ocasionaron el cierre de los conventos que acogían a algunas de las cofradías. Asimismo, la constancia del Ayuntamiento en su apoyo a las hermandades empezó a flaquear suprimiendo el patronato de la Soledad en 1837 y 1873[10].

---

[6] *Ibídem*, pp. 3-4 y 7.
[7] *Ibíd.*, p. 4.
[8] GARRALDA ARIZCUN, F. "La vida religiosa del Ayuntamiento de Pamplona. Siglos XVIII y XIX", en *1887-1987 Centenario de la Hermandad de la Pasión.* Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, p. 128.
[9] MARTINENA RUIZ, J. J. "Viernes Santo…", op. cit., pp. 6 y 23.
[10] *Ibídem*, pp. 8-10.

En definitiva, el paulatino derrumbe del sistema del Antiguo Régimen que vio nacer a estas agrupaciones provocó la desaparición de los principales apoyos sociales e institucionales que hasta entonces habían tenido: las órdenes religiosas, los gremios y la autoridad civil. Esta situación generó en gran parte de las cofradías españolas un estado de crisis y decadencia[11] que en Pamplona motivó la fundación de una única Hermandad[12].

Como consecuencia de aquel contexto, el estado al que habían llegado hacia 1887 las tres hermandades del Sepulcro, el Cristo Alzado y la Oración en el Huerto no era ni mucho menos el de siglos atrás. Sus limitados recursos y el escaso número de cofrades dificultaban considerablemente la consecución de sus fines[13]. A todo ello se unió un ambiente de resurgimiento de la vida religiosa al calor del catolicismo militante y combativo de la segunda mitad del siglo XIX que impulsaba el asociacionismo y las prácticas masivas de piedad, como las misiones populares, las procesiones o las peregrinaciones[14].

De esta manera, en 1885, las tres cofradías acordaron su fusión mediante la suscripción de unas bases por las cuales se establecía la Hermandad de la Pasión del Señor. La fundación se hizo efectiva con la aprobación de las Constituciones en 1887. Quedaron fuera la Hermandad de Labradores, que no pudo integrarse en la nueva asociación, y la de la Soledad, cuyo patronato había reasumido el Ayuntamiento[15]. Con ello se abría el primer periodo de vida de esta asociación que se extendería, según Fortún, hasta 1906, un momento de puesta en marcha y de renovación de la procesión del Santo Entierro[16].

---

[11] Las causas que se enumeran para la crisis de las cofradías malagueñas en la primera mitad del siglo XIX son muy similares. MATEO AVILÉS, E. de "Ruina económica, desamortización y crisis procesional en las Cofradías malagueñas durante la primera mitad del siglo XIX", en *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora, Diputación Provincial de Zamora. Patronato Provincial de Turismo, 1987, pp. 371-380.

[12] El fin era reunir *"los esfuerzos, el celo, la devoción y los recursos con que hoy separadamente cuentan aunque en escala insuficiente dada la escasez relativa del vecindario, la calamidad de los tiempos y otras causas"*. "Constituciones de la Hermandad de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo establecida en la ciudad de Pamplona", en *1887-1987 Centenario de la Hermandad de la Pasión*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, p. 22.

[13] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., p. 47.

[14] Por ejemplo, de 1870 data la Asociación de Católicos de Navarra y de 1886 la primera gran peregrinación al castillo de Javier. GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XIX*. Tomo X. Pamplona, EUNSA, 1991, pp. 91 y 406.

[15] BALEZTENA, J. "Constitución…", op. cit., p. 16.

[16] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. "Páginas de historia de la Hermandad de la Pasión del Señor de Pamplona en su 125 aniversario (1887-2012)", en ANDUEZA UNANUA, P. (coord.) *Cátedra de*

LA NUEVA HERMANDAD Y SU PROCESIÓN BÍBLICO-SIMBÓLICA

La creación de la Hermandad de la Pasión implicó no solo la desaparición de las antiguas cofradías sino también la supresión definitiva de las tradicionales procesiones que, las tardes del Jueves y Viernes Santo, habían recorrido la ciudad durante la Edad Moderna. Con la Hermandad de la Pasión, la procesión de Viernes Santo, conocida como del Santo Entierro, se consolidó definitivamente como el gran desfile de Semana Santa[17]. A pesar de tratarse de una única procesión, ya desde el principio existió la pretensión de celebrar el acto con el mayor lustre y solemnidad posibles. Ya en 1885, al perfilar las bases de la unión, los priores de las tres cofradías acordaron procurar *"reorganizar la procesión anual, dándola mayor esplendor que el que tienen, construyendo nuevos pasos, estableciendo nuevos simulacros, realzando los trajes del prior y sub-priores"*[18].

De este modo, la fundación vino acompañada del interés por reorganizar y enriquecer la procesión del Santo Entierro. Este deseo unido a la escasez de recursos económicos hizo que, en opinión de García Merino, la Junta de Gobierno en vez de adquirir nuevos pasos, se centrase en el aspecto organizativo aumentando los grupos alegóricos, figurantes, soldados romanos y coros de música[19]. Es llamativo comprobar como en Lorca, años antes, la escasez de imágenes esculpidas impulsó a las hermandades a introducir cuadros vivientes en sus cortejos que, combinados con los pasos, otorgaban a la procesión un carácter mixto. En lugar de realizar costosas

Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra. Memoria 2012. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2013, p. 101.

[17] En las bases de la fusión se especificó que podrían celebrarse las procesiones que fuesen convenientes en Semana Santa. "Bases para la fusión de las Hermandades que actualmente veneran en Pamplona los diferentes misterios de la Pasión de Jesús", en *1887-187 Centenario de la Hermandad de la Pasión*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, p. 20. Finalmente fueron las Constituciones las que acabaron fijando entre los actos religiosos de la Hermandad la procesión del Viernes Santo con la reserva de poder celebrar otras funciones a discreción de la junta. "Constituciones…", op. cit., p. 25. De hecho, la procesión del Santo Entierro no fue el único acto de Semana Santa de la Hermandad, aunque sí el principal.

[18] "Bases para…", op. cit., pp. 20-21. Las Constituciones también recogieron este sentir: "*Formará la Hermandad decidido empeño en aumentar y mejorar los actuales simulacros y la procesión del día de Viernes Santo, allegando a ella los posibles elementos que les den mayor esplendor y hagan que excite los más vivos y fervorosos recuerdos de la Pasión de Nuestro Redentor*". "Constituciones de…", op. cit., p. 24.

[19] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., p. 51. A pesar de la escasez de recursos, para la procesión de 1888 los pasos fueron renovados en la medida de lo posible con plataformas, colgaduras y faroles nuevos.

esculturas, los propios actores podían proveerse del vestuario adecuado[20]. Algo muy similar debió de suceder en Pamplona donde la formación de algunos grupos alegóricos en 1888 fue costeada por instituciones ajenas a la Hermandad[21]. Con la reforma, la procesión sumó una serie de alegorías que junto con los antiguos pasos dotaban al acto de un sentido bíblico-simbólico que acabaría constituyendo la seña de identidad de la procesión pamplonesa, tal y como muestra el folleto editado por la Hermandad en 1888[22].

Sin embargo, la falta de medios para llevar a cabo proyectos de envergadura no explica por sí sola la reorganización de la procesión y su carácter bíblico- simbólico. De hecho, poco después, la Hermandad comenzó a adquirir nuevos pasos sin que esto supusiese una merma en su esencia simbólica[23]. La remodelación de la procesión pamplonesa no hizo sino seguir el camino emprendido por parte de las localidades españolas que, desde mediados del siglo XIX, llenaron sus cortejos de alegorías, representaciones bíblicas y soldados romanos. El diseño del desfile correspondió al primer prior de la Hermandad, Serafín Mata y Oneca, quien había redactado las bases fundacionales y las Constituciones[24]. Parece ser que el hecho de que una o unas pocas personas estuviesen tras la reorganización de las procesiones de Semana Santa fue algo recurrente en numerosos lugares como Lorca, Zaragoza o Huesca[25]. En este caso, el responsable fue el pamplonés Serafín Mata, destacado abogado de la segunda

---

[20] MUÑOZ CLARES, M. "Escenas del Antiguo Testamento en las procesiones de Lorca: catequesis popular", en LABARGA GARCÍA, F. (dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 194-195.

[21] El colegio de San Luis Gonzaga pagó los trajes de las doce tribus de Israel que vestían sus alumnos y el colegio de Huarte hizo lo mismo con los vestidos del grupo de los signos de la Pasión. *Orden y explicación bíblico-simbólica de la Procesión del Santo Entierro, que la Hermandad de la Pasión del Señor celebra en la tarde del Viernes Santo.* Pamplona, Imprenta y Librería de Joaquín Lorda, 1888, pp. 11 y 17-18.

[22] *Orden y explicación bíblico-simbólica de la Procesión del Santo Entierro, que la Hermandad de la Pasión del Señor celebra en la tarde del Viernes Santo.* Pamplona, Imprenta y Librería de Joaquín Lorda, 1888. En 1892 se volvería a editar con el igual título y en la misma Imprenta y Librería de Joaquín Lorda.

[23] En Lorca la introducción desde mediados del XIX de escenas bíblicas vivientes en las procesiones fue vista en sus inicios como algo provisional a la espera de adquirir tallas. MUÑOZ CLARES, M. "Escenas del Antiguo Testamento…", op. cit., p. 195.

[24] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. "Páginas de historia…", op. cit., p. 101.

[25] La reorganización de los desfiles bíblico-pasionales de Lorca a mediados del siglo XIX ha sido atribuido al sacerdote Vicente Munuera Mieles. MUÑOZ CLARES, M. "Escenas del Antiguo Testamento…", op. cit., p. 202. En el concurso convocado en 1909 para la reforma de la procesión de Viernes Santo de Zaragoza el proyecto ganador correspondió al de Mariano Oliver Aznar y José Nasarre Larruga. En Huesca el vestuario de los grupos de personajes bíblicos y sibilas se debió al genio del hermano jesuita y pintor Martín Coronas Pueyo (1862-1928). RINCÓN GARCÍA, W. "Figuras bíblicas en la Semana Santa aragonesa", en LABARGA GARCÍA, F. (Dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 223 y 229.

mitad del siglo XIX, que ocupó puestos de relevancia en la vida política, social y económica navarra como el de secretario del Crédito Navarro, presidente de la Juventud Carlista y de la Cruz Roja o vicepresidente de la Diputación Foral. Sobresalió por su actividad literaria escribiendo algunas obras dramáticas[26], entre ellas la *Conquista de Tudela* (1867), drama histórico en el que su autor se recrea en uno de los episodios del imaginario navarro[27].

Pues bien, este fenómeno de introducir escenas vivientes de la Pasión, del Antiguo y Nuevo Testamento y de alegorías no era ni mucho menos nuevo. El siglo XIX recuperó una práctica anterior, en algunos lugares no desaparecida, a la que se dotó de criterios propios de la época como el orden, la uniformidad o el carácter histórico. Los precedentes de estas representaciones parecen situarse, según algunos autores, en el drama litúrgico y sacro medieval. La reaparición de estos cuadros vivos en los siglos XIX y XX no sería más que el capítulo de un largo proceso que estructura de manera muy clara Fermín Labarga[28]. Por ejemplo, la escenificación de ángeles con atributos de la Pasión gozó de gran popularidad en los siglos XVII y XVIII. En Pamplona el paso del Sepulcro era precedido en 1649 por *"ocho niños vestidos de hábito de ángeles, con las insignias de la Pasión de Nuestro Señor"*[29]. También desfilaban ángeles en localidades cercanas como la riojana de Ausejo, Cornago, Azkoitia, Tolosa o Mondragón. Del mismo modo, en la Edad Moderna las figuras de ambos Testamentos estuvieron muy presentes tanto Navarra (Corella, Olite, Estella[30]) como en el resto de la Península. Especialmente rica debía ser la procesión estellesa a mediados del XVIII con sibilas, las tribus o los atributos de la Pasión[31]. En las décadas centrales del siglo XVII muchas procesiones se ampliaron con estos elementos alegóricos. En Puente Genil se constata la presencia de apóstoles, sibilas o

---

[26] ESTORNÉS LASA, B. (Dir.) *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo A. Diccionario Enciclopédico Vasco*. Vol. XXVII, San Sebastián, Editorial Auñamendi, 1989, p. 166.

[27] ELIZALDE, I. *Navarra en las literaturas románicas (española, francesa, italiana y portuguesa)*. Tomo III. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1977, pp. 381-383.

[28] LABARGA GARCÍA, F. "Teatro y Catequesis: Representaciones y cortejos bíblicos en la Semana Santa española", en LABARGA GARCÍA, F. (Dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 73-122.

[29] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., p. 23.

[30] LABARGA GARCÍA, F. "La Semana Santa en La Rioja, Navarra y el País Vasco durante la Edad Moderna", en ARANDA DONCEL, J. (ed.), *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 2012, pp. 109-110.

[31] JIMENO JURÍO, J. M. "Folklore de Semana Santa", en *Temas de Cultura Popular,* nº 159 (1973), Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, p. 24.

evangelistas en los años sesenta del siglo XVII y en Alcalá el Real se podía encontrar a un gran número de personajes como los setenta y dos discípulos de Cristo, las doce tribus de Israel o el rey David. En América y en Italia también se encuentran personajes bíblicos durante los siglos XVII y XVIII[32].

Las críticas a estas representaciones y la llegada del reformismo ilustrado en el setecientos provocaron que muchas de estas escenas vivas desapareciesen y no volviesen a resurgir hasta mediados del siglo XIX. Especialmente intensa fue la labor de purga realizada por los prelados cordobeses entre 1743 y 1820 prohibiendo repetidas veces la aparición pública de personajes bíblicos, prohibiciones que hubieron de toparse con una gran resistencia popular[33]. En el siglo XVIII, impulsado por el reformismo y el jansenismo, surgió un deseo de desterrar de las prácticas de la Iglesia los abusos y las supersticiones y fomentar una religiosidad más racional e ilustrada, más interiorizada que volcada a las manifestaciones externas[34]. Las autoridades civiles y eclesiásticas trataron de acabar con algunas prácticas heredadas de siglos pasados y que se traducían en imágenes, trajes, ceremonias y prácticas religiosas y devocionales. Las penitencias y flagelaciones públicas empezaron a ser mal vistas tanto por los hombres de Iglesia como de Estado[35]. En Pamplona en 1750 se prohibieron por el Ayuntamiento las saetas o saetillas de la Pasión[36]. En 1761 se reformó el horario de las procesiones con el objeto de evitar los desórdenes y alborotos derivados de la aglomeración de personas[37]. En 1770 el obispo Lorenzo Irigoyen y Dutari promulgaba un edicto condenando bajo pena de excomunión los excesivos fervores del gran número de disciplinantes que las tardes de Jueves y Viernes Santo se daban cita. Quedaban desterradas las disciplinas de sangre, las barras, las espadas o las cadenas, pero los penitentes podían participar en las procesiones con la condición de ir vestidos y con la cabeza cubierta. Se permitía portar una cruz al hombro, andar con los brazos extendidos o emplear disciplinas

---

[32] LABARGA GARCÍA, F. "Teatro y Catequesis…", op. cit., pp. 100-101.

[33] ARANDA DONCEL, J. "Ilustración y religiosidad popular en la Diócesis de Córdoba: La actitud de los Obispos frente a las celebraciones de Semana Santa (1743-1820)", en *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora, Diputación Provincial de Zamora, Patronato Provincial de Turismo, 1987, p. 305.

[34] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", en *Fragmentos*, nº 12-13-14 (1988), pp. 115-116.

[35] CALLAHAN, W. J. *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid, Nerea, 1989, p. 63.

[36] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., pp. 44-45. Estas saetillas podían tener un carácter moral, animando a la contrición, un carácter descriptivo, narrando los episodios de la Pasión, o ser una amalgama de ambas. LABARGA GARCÍA, F. "La Semana Santa en…", op. cit., pp. 97.

[37] GARRALDA ARIZCUN, F. "La vida religiosa…", op. cit., p. 129.

secas[38]. Estas exhortaciones debieron tener un escaso eco en el resto de la diócesis de Pamplona. En 1787 el obispo Esteban Antonio Aguado y Rojas dirigía un edicto a sus diocesanos por el que volvía a prohibir en las procesiones las disciplinas y empalados. Como buen hijo de su tiempo e imbuido del espíritu jansenista proponía *"otras más racionales, menos expuestas"* prefiriendo que el penitente experimentase "*un sincero arrepentimiento"*. Igualmente, prohibía realizar procesiones de noche y bailar en iglesias, atrios, actos sagrados y ante imágenes[39]. En 1806 quedaron vedadas en Pamplona las cortesías que los pasos hacían a determinadas imágenes y de 1844 data el intento de dotar de cierta uniformidad a la procesión a través del atuendo[40].

Por tanto, según se puede comprobar, la remodelación de la procesión en 1888 fue la culminación de un largo proceso iniciado en el siglo XVIII que supuso no solo la supresión de aquellos aspectos tenidos por indecorosos, sino la recuperación de ciertos elementos adaptándolos al nuevo contexto de finales del siglo XIX. En ese mismo momento, algunas de las muestras de religiosidad popular, antes prohibidas o toleradas en el mejor de los casos como mal menor, volvieron a resurgir con la aquiescencia de la Iglesia[41]. Entre esas manifestaciones se encontrarían las representaciones bíblicas. Además, con la nueva organización se perseguía dotar al cortejo de orden y sentido para que sirviera de catequesis a los fieles que lo contemplaban.

El mismo folleto de 1888 aporta algunas claves de este pensamiento. La Junta de Gobierno de la Hermandad veía la procesión como un medio de enseñanza práctica e intuitiva de la religión ya que las imágenes sensibilizaban armónicamente sus conceptos más abstractos. A esta función catequética se sumaba la devocional puesto que la procesión debía excitar la piedad, llamar a los distraídos y recordar los beneficios divinos. Se perseguía *"producir a veces impresiones más hondas que los libros y las predicaciones"*[42]. En otras palabras, la procesión debía dirigirse a la mente y al corazón. Al igual que en el Barroco, se trataba de convencer a través de los sentidos, de impresionar al fiel para mover su conducta. De ahí, la importancia de los pasos y

[38] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., p. 44; GARRALDA ARIZCUN, F. "La vida religiosa…", op. cit., p. 129.
[39] JIMENO JURÍO, J. M. "Merindad de Olite. V. Ujué, Larraga, Miranda de Arga y Falces", en *Obras Completas*. Tomo 22, Pamplona, Pamiela, 2007, p. 486.
[40] MARTINENA RUIZ, J. J. "Viernes Santo…", op. cit., pp. 8 y 10.
[41] CALLAHAN, W. J. *Iglesia, poder…,* op. cit., pp. 226-227.
[42] *Orden y explicación…,* op. cit, p. IV.

la incorporación de los grupos alegóricos. Estas imágenes materializaban los misterios de la religión, en este caso de la Pasión de Cristo y de la historia de la salvación, facilitando su comprensión por parte del pueblo. A ello contribuía la edición del folleto en el que cada paso y conjunto simbólico era explicado brevemente.

A pesar de que los objetivos y medios eran, en parte, los mismos que los de siglos anteriores, el contexto al que debía adaptarse la procesión con su reforma era diferente. Para la mentalidad del momento era preciso excluir del desfile todo aquello considerado contrario a los fines de un acto religioso. Las saetillas se cambiaron por el severo canto del Credo, las voces de la capilla de música de la catedral y los sones de las bandas. Si el objetivo de la procesión era catequético y devocional, ésta tenía que ejecutarse *"como enseña la Iglesia y exigen nuestros estatutos, esto es, con piedad, con atención y con devoción"*. Nada que distorsionase el mensaje o dificultase su transmisión podía admitirse. Nada que no fomentase la piedad y la devoción podía ser aceptado. Es precisamente por esto por lo que la Hermandad deseaba llevar a cabo *"notables reformas"* que dotasen a la procesión de *"buen orden y brillantez"*[43].

Así pues, con su reforma, la nueva procesión quedaba formada por ocho pasos que alternaban con cinco conjuntos alegóricos, tres manípulos de soldados romanos, la guardia pretoriana, un portaestandarte con trompeteros y un centurión con Longinos. La música corría a cargo de la banda de la Casa de Misericordia, la música de un piquete de infantería, tres grupos de cantores entonando el Credo y la capilla de la catedral. En la procesión también desfilaban un buen número de militares: un piquete de caballería abriendo la marcha, otro de infantería cerrándola y una guardia de soldados que precedían la bandera municipal. Al igual que en la Edad Moderna, asistía el Ayuntamiento con su bandera, clarines y timbales. La presidencia eclesiástica del acto la ostentaba el cabildo de San Agustín, parroquia en la que se había instalado la Hermandad. La Junta de Gobierno se manifestaba a través de la bandera portada por un diputado de la Junta, el cortejo de un suprior y dos diputados detrás de cada paso de la Hermandad y el prior y dos diputados que se situaban tras el Cristo Yacente[44]. Los penitentes encontraban un hueco siguiendo al paso de la Caída, pero frente a siglos anteriores, *"no será admitido penitente alguno […] si no*

[43] *Ibídem*, pp. IV-VI.
[44] *Orden y explicación…,* op. cit., pp. 7-30.

presenta al prior de la Hermandad alguna tarjeta o escrito de cualquiera sacerdote recomendando su admisión". Asimismo, tenían que ir completamente cubiertos y sin transparencia, a menos que se especificase otra cosa en la recomendación. También estarían organizados por número, sexo y forma de la penitencia[45]. A ellos se sumaban todos los hermanos que, entunicados y dispuestos en dos filas, flanqueaban la procesión con hachas encendidas.

El orden de toda esta masa de personas y su buen desenvolvimiento quedaban garantizados por una meticulosa organización que tenía en cuenta aspectos que iban desde la uniformidad en el vestir hasta el lugar que se ocupaba en las filas[46]. Todo ello proclama que la racionalización que se anhelaba en el siglo XVIII se había logrado. La procesión comenzaba entre cinco y media y seis de la tarde partiendo de la iglesia de San Agustín. Los hermanos que no ejerciesen papel alguno eran citados para las cinco en las escuelas de la calle Calderería con objeto de vestir sus túnicas, capuces y escudos. Los portadores de pasos se vestirían a la misma hora en San Agustín. Los integrantes de los grupos simbólicos estaban obligados a presentarse en el Centro de Obreros a las cuatro para vestir sus trajes. Los penitentes acudían directamente a la iglesia en donde presentaban al prior las tarjetas de recomendación para poder realizar su penitencia. En cuanto al hábito de los hermanos, éste estaba formado por túnica larga negra y caperuza. Se instaba a los cofrades a que procurasen llevar pantalón oscuro o negro. Los zapatos también serían negros, aunque se toleraba el ir descalzo. El hábito se completaba con el escudo metálico de la Hermandad que todos los hermanos llevaban prendido del brazo con un número. Este escudo, que conservarían hasta su muerte o salida de la Hermandad, servía para organizar las filas de hermanos, situándose los de número impar a la izquierda y los de número par a la derecha. El espacio entre cada uno de los integrantes de las filas era de metro y medio.

El movimiento de la procesión también estaba regulado, en este caso por medio de un curioso sistema de farolillos que garantizaba el orden y el buen desenvolvimiento del desfile. Asimismo, había hermanos con el cargo de "inspectores de procesión"

---

[45] *Ibídem*, pp. 20-21.

[46] Todo esto queda recogido en el apartado de "Noticias e instrucciones a los hermanos y al público en general". *Orden y explicación bíblico-simbólica de la Procesión del Santo Entierro, que la Hermandad de la Pasión del Señor celebra en la tarde del Viernes Santo*. Pamplona, Imprenta y Librería de Joaquín Lorda, 1888, pp. 32-39.

que, distinguidos por un escudo en el pecho y una vela en la mano, gestionaban su funcionamiento. En el movimiento se diferenciaba entre las filas laterales de hermanos y la procesión *per se* compuesta de pasos y comitivas centrales. Los descansos en la marcha de las filas estaban prefijados en diez paradas de tres minutos. A la izquierda de cada uno de los seis primeros pasos, marchaba un hermano portando en un asta un farolillo de luz verde que ocultaba a los que iban detrás de él. Cuando la cabeza de cada una de las dos filas llegaba al punto previsto para el descanso, los "porta-señales" levantaban los farolillos. Ante esta señal, los hermanos de la fila debían parar su marcha manteniendo los farolillos verdes en alto durante el descanso. Al bajar los farolillos, las filas volvían a ponerse en movimiento. Por su parte, las paradas de las comitivas centrales no estaban determinadas y dependían de los descansos que hiciese el primer paso. La distancia entre pasos era de treinta metros de modo que pudiesen situarse la totalidad de los grupos y cortejos con holgura. Esta parte de la procesión se gobernaba de igual forma. A la derecha de cada uno de los pasos caminaba un hermano con un farolillo de luz roja que ocultaba a los portadores del paso. En el instante que parase el primer paso, los "porta-señales" alzaban los farolillos al grito de "alto". Pasados los tres minutos, se bajaban los farolillos al grito de "en marcha" y se reanudaba la procesión.

Pero sin lugar a dudas, uno de los aspectos más interesantes de esta procesión eran los grupos bíblicos y alegóricos (Fig. 1). En la configuración de estos cuadros vivientes, se aprecia un afán historicista, especialmente en lo que al vestuario se refiere. Se trataba de lograr la mayor veracidad, contribuyendo así a reforzar la finalidad catequética del desfile. Del atuendo de los soldados romanos, por ejemplo, se afirma que era *"con arreglo a modelos de la mayor propiedad histórica"*[47]. Este desvelo por la corrección histórica no es en modo alguno casual. Si por algo se caracterizó el siglo XIX fue por su interés por el mundo oriental, el de las antigüedades y el de la Historia y que afectó a numerosos ámbitos. En el terreno artístico contribuyeron los "nazarenos", escuela de pintores alemanes que reaccionaron contra los principios del neoclasicismo en base a los descubrimientos arqueológicos en Palestina. En la misma línea se situaron los aristas de la calle parisina de Saint Sulpice y de la escuela catalana de Olot con sus imágenes de estilo dulzón y corte orientalista[48]. Este

[47] *Orden y explicación…,* op. cit., p. 14.
[48] CUÉLLAR I BASSOLS, A. *Els "Sants" d´Olot. Història de la imatgeria religiosa d´Olot*. Olot, Edicions el Bassegoda, 1985, p. 38.

movimiento se dejó sentir en numerosas manifestaciones artísticas como el belén[49]. De esta forma, las procesiones de Semana Santa no escaparon al influjo arqueológico e historicista. No en vano, en Zaragoza la vestimenta de los personajes bíblicos y el orden de la procesión de Viernes Santo a mediados del XIX tradicionalmente se ha atribuido a un destacado pintor del movimiento de los "nazarenos" Bernardino Montañés (1825-1893)[50].



Fig. 1: *Figuras alegóricas de la Hermandad de la Pasión en la plaza de toros,* Roldán y Mena, ca. 1895-98. Foto: Ayuntamiento de Pamplona. AMP/Colección Arazuzi (Roldán y Mena).

[49] FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005, p. 28.
[50] RINCÓN GARCÍA, W. "Figuras bíblicas…", op. cit., p. 222.

Los grupos bíblicos de la procesión de Pamplona de 1888 manifiestan de manera muy clara la preocupación de los organizadores por la propiedad histórica. La entrada en Jerusalén estaba formada por niños de la Casa de Misericordia *"vestidos según la época"*. Las doce tribus de Israel lo conformaban niños del Colegio de San Luis Gonzaga *"vestidos a la usanza de la época"*[51] (Fig. 2). Otro conjunto alegórico pretendía rememorar al pueblo judío que clamaba por la crucifixión de Cristo en el cual *"los trajes serán también de la época"*. Los signos de la Pasión constituían otra representación destacada con quince niños del Colegio de los Hermanos Huarte que con *"históricos trajes"* portaban los emblemas de la Pasión en azafates[52]. El pretendido rigor histórico siempre se mantuvo en la procesión. Años después, en 1924, una vez consolidado el desfile, éste era anunciado en la prensa como una *"reconstitución histórica de la Pasión"* de *"gran propiedad histórica en el vestuario"*[53].



Fig. 2: *Grupo alegórico de las doce tribus de Israel,* autor desconocido. Ca. 1900. Foto: *La Avalancha. Revista ilustrada*, nº 122 (1900), p. 79.

Como es de esperar, la presencia de esta clase de figuras no fue una excepción. Uno de los máximos exponentes de estos cuadros bíblico-pasionales fue Lorca en donde

[51] *Orden y explicación…,* op. cit., pp. 8 y 11.
[52] *Ibídem*, pp. 16 y 17-18.
[53] "Programa de los festejos religiosos y profanos de Semana Santa y Pascuas", en *Diario de Navarra,* 29 de marzo de 1924, p. 1.

los desfiles iniciados en 1852 alcanzaron un gran esplendor con imponentes carrozas alegóricas, complejas escenografías y ricas vestiduras bordadas en seda y oro[54]. Aragón fue otro lugar en el que los personajes bíblicos tuvieron un gran desarrollo con notables ejemplos en Calatayud, Zaragoza o Huesca[55]. En Zaragoza el número de elementos alegóricos ya era considerable en el siglo XIX con figurantes que se alternaban con los pasos procesionales y representaban a diversos personajes del Antiguo Testamento. Del concurso convocado para su reforma en 1909 se conservan varias acuarelas con diseños de personajes y trajes de fuerte sabor historicista[56]. Se podrían citar numerosos ejemplos de la presencia de figuras vivientes en las procesiones de los siglos XIX y XX. En Andalucía, la propia capital incorporó en la procesión del Santo Entierro Grande en una fecha tan avanzada como 1948 un cortejo historicista de profetas, sibilas, coros angélicos o evangelistas[57]. De hecho, en Andalucía se han conservado hasta el día de hoy muchos ejemplos, especialmente en la provincia de Córdoba[58] como Doña Mencía[59] o Puente Genil[60]. Cuenca a primeros años del siglo XX también debió contar con este tipo de personajes que acabarían desapareciendo poco después[61].

Frente a todos ellos, Pamplona destacó desde sus inicios por la incorporación de grupos alegóricos de carácter más sencillo. En 1888 la única representación veterotestamentaria de la procesión era la de las doce tribus de Israel. El resto estaban directamente relacionadas con la Pasión y su época histórica: entrada en Jerusalén,

---

54 LABARGA GARCÍA, F. "Teatro y Catequesis…", op. cit., p. 120.

55 RINCÓN GARCÍA, W. "Figuras bíblicas…", op. cit., pp. 218-227, 229-231.

56 *Ibídem*, pp. 221-227.

57 LABARGA GARCÍA, F. "Teatro y Catequesis…", op. cit., p. 121.

58 *Ibídem*, p. 101.

59 CANTERO MUÑOZ, A. "El canto de la Pasión en la procesión de Jesús Nazareno de Doña Mencía y sus figuras bíblicas", en LABARGA GARCÍA, F. (Dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 253-261.

60 REINA JIMÉNEZ, F. J. "Origen de las figuras bíblicas de Puente Genil en la Cofradía de Jesús Nazareno", en LABARGA GARCÍA, F. (Dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 369-379; REINA GIMÉNEZ, E. "Imaginería popular en Puente Genil: El "rostrillo" de las figuras bíblicas", en LABARGA GARCÍA, F. (Dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 363-368.

61 RECUENCO PÉREZ, J. "Nuestro Padre Jesús Nazareno y Dulce Nombre de Jesús: dos advocaciones paralelas en la diócesis de Cuenca", en LABARGA GARCÍA, F. (Dir.) *"Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno (Puente Genil 2014).* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, p. 362.

pueblo judío que clama por la crucifixión, los atributos de la Pasión, las Siete Palabras, el centurión y Longinos a caballo, varios manípulos de soldados romanos (Fig. 3), guardia pretoriana y vexillario con trompeteros. En 1892 la procesión tenía la misma configuración a juzgar por la reedición del folleto de 1888. En 1897-98 el colegio de San Luis Gonzaga fue sustituido por el de los Escolapios para la escena de las tribus. El cambio supuso la sustitución de las antiguas banderas de cartón con el emblema de cada tribu por otras de lienzo pintadas por Natalio Hualde[62] (Fig. 4). En 1898 comenzó la ampliación de los grupos y su reforma incluyendo novedades significativas que perseguían dotar de mayor esplendor a la procesión. Ese año la guardia pretoriana sumó un centurión a caballo[63] y se estrenaron veinte trajes de romanos con corazas, cascos y lanzas para diez y ocho soldados y dos porta-enseñas. Además, el centurión que acompañaba a Longinos estrenó coraza, manto de terciopelo rojo y botas bordadas en oro[64] (Fig. 5) y se vistieron varios magnates para portar hachas que alumbrasen al sepulcro. Igualmente, fue en 1898 cuando se modificaron los atributos de la Pasión y las tribus de Israel[65]. En 1899 los atributos añadieron la cabeza de San Juan Bautista y dos flameros[66]. En 1900 *La Avalancha* anunciaba la ampliación de las tribus con dos acompañantes por cada representante[67]. En 1901 los portadores de las Siete Palabras estrenaron trajes y faroles[68]. En 1911 el conjunto de los atributos de la Pasión era muy numeroso con un niño vestido de Verónica, catorce con las insignias de la Pasión, dos sacerdotes judíos con elevados candelabros, dos portando un sudario y cuatro sendos ramos de flores[69] (Fig. 6). Así pues, entre 1898 y 1926 debieron realizarse las principales mejoras coincidiendo aproximadamente con la primera etapa de plenitud de la Hermandad que se extendió entre 1914 y 1926[70]. A parte de las mejoras citadas, podría mencionarse la introducción del Tetrarca, Anás y Caifás en el grupo de los atributos o la incorporación a las doce tribus del Arca de la Alianza con tres sumos sacerdotes[71]

[62] IRUÑA, P. de "Iruñerías", en *Temas de Cultura Popular,* nº 128 (1972), Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, pp. 13-14.
[63] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., p. 51.
[64] ARAZURI, J. J. *Pamplona estrena siglo*. Pamplona, Diario de Navarra, 1970, pp. 67 y 69.
[65] GARCÍA MERINO, P. "Historia y antecedentes…", op. cit., p. 51.
[66] ARAZURI, J. J. *Pamplona…,* op. cit., p. 68.
[67] "Procesión del Santo Entierro", *La Avalancha. Revista Ilustrada,* nº 122 (8 de abril de 1900), p. 82.
[68] ARAZURI, J. J. *Pamplona…,* op. cit., p. 69.
[69] "La Verónica y grupo de niños con los atributos de la Pasión del Señor, en la procesión de Viernes santo en Pamplona", *La Avalancha. Revista Ilustrada,* n º 386 (8 de abril de 1911), p. 81.
[70] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. "Páginas de historia…", op. cit., p. 101.
[71] ARAZURI, J. J. *Pamplona…,* op. cit., pp. 66 y 68.

(Fig. 7). Por aquellos años también comenzaron a desfilar Abraham e Isaac y un San Juan Bautista niño con un cordero[72] (Fig. 8). Como se puede apreciar, en los inicios del nuevo siglo las figuras alegóricas se habían enriquecido y habían aumentado notablemente. De hecho, en 1919 la procesión había alcanzado considerables dimensiones para una modesta capital de provincia. *Diario de Navarra* se recreaba reproduciendo las elogiosas palabras de *El Pueblo Vasco*[73]. En 1922 se invitó a los Maristas para que presentasen un grupo de profetas y en 1924 se confeccionaron cuarenta vestidos de niños hebreos para acompañar al nuevo paso de la Entrada en Jerusalén[74]. El ejemplo pamplonés debió estimular a otras localidades navarras como Tafalla en donde en 1928 se anunciaba la creación de una Hermandad de la Pasión para, entre otras cosas, reorganizar la procesión y añadir representaciones alegóricas similares a las iruñesas[75].



Fig. 3: *Grupo de soldados romanos en la procesión del Santo Entierro,* autor desconocido, ca. 1900. Foto: *La avalancha. Revista ilustrada*, nº 122 (1900), p. 78.

---

[72] IRIBARREN, M. “Procesión del Santo Entierro”, en *Hermandad de la Pasión del Señor 1649, 1887, 1962*. Pamplona, Gráficas Iruña, 1962, p. 95.

[73] *“su notabilísima procesión […] compuesta de unos 5.000 participantes entre entunicados, grupos alegóricos, personajes históricos, soldados de la época, alegorías etc., consta además de magníficos pasos […] Sabemos que de San Sebastián han de trasladarse a la capital navarra muchísimas personas atraídas, por la fama de tan notables solemnidades”.* “La Semana Santa en Pamplona”, en *Diario de Navarra,* 14 de abril de 1919, p. 1.

[74] GARCÍA MERINO, P. “Historia y antecedentes…”, op. cit., p. 56.

[75] “En Tafalla se va a constituir una Hermandad de la Pasión”, en *Diario de Navarra*, 16 de marzo de 1928, p. 3.



Fig. 4: *El niño Fermín Izurdiaga y Lorca como representante de la tribu de Aser,* Aquilino García Deán, 1910. Foto: *La Avalancha. Revista ilustrada,* nº 396 (1911), p. 78.



Fig. 5: *Centurión,* autor desconocido, ca. 1930. Foto: Ayuntamiento de Pamplona. AMP/Colección Arazuri (Autor desconocido).



Fig. 6: *Verónica y los signos de la Pasión,* Roldán e Hijo, ca. 1911. Foto: *La Avalancha. Revista ilustrada,* nº 386 (1911), p. 79.



Fig. 7: *El Arca de la Alianza,* autor desconocido, ca. 1930. Foto: Ayuntamiento de Pamplona. AMP/Colección Arazuri (Autor desconocido).

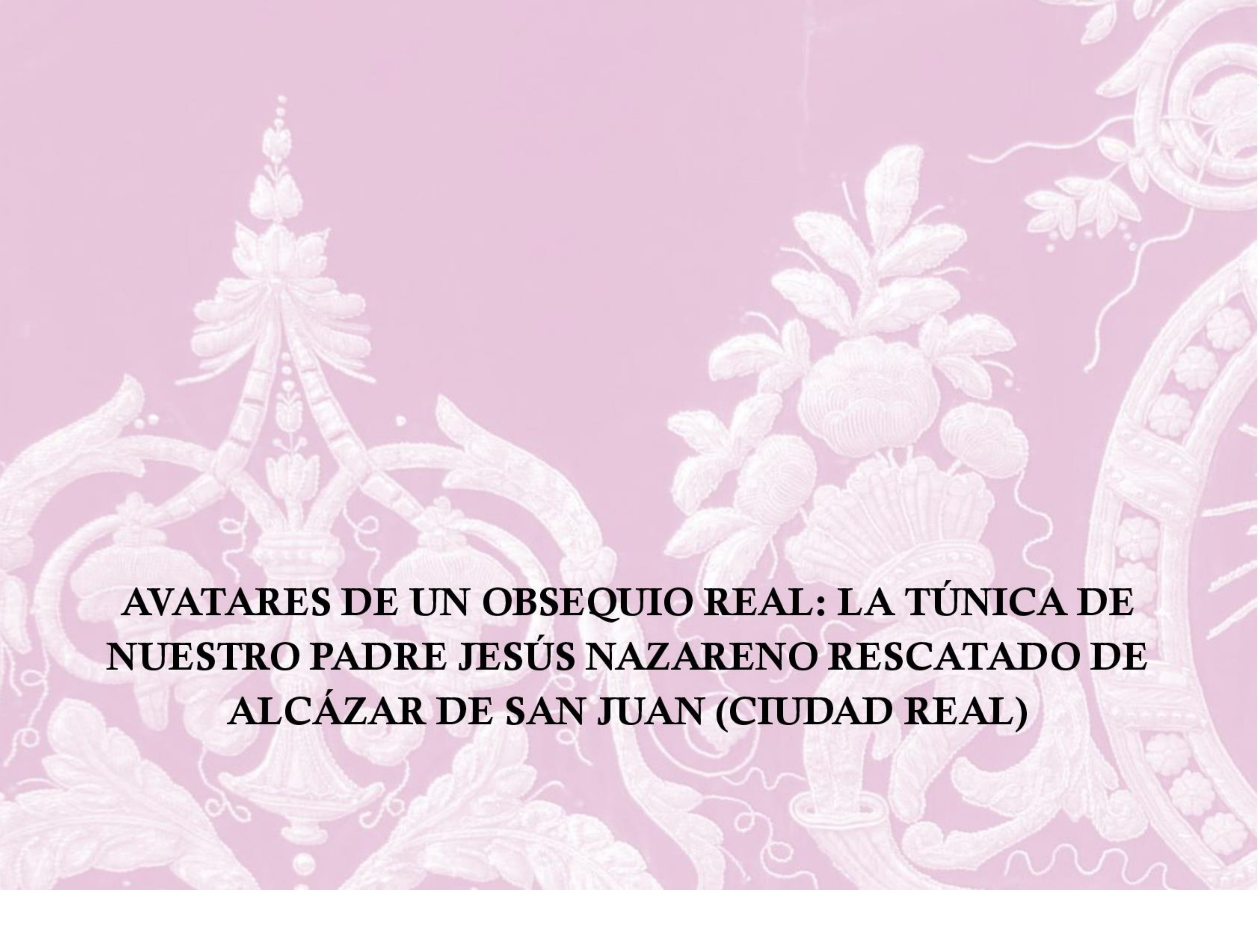


Fig. 8: *San Juan Bautista Niño,* Zaragüeta e Hijos, 1923. Foto: Ayuntamiento de Pamplona. AMP/Colección Arazuri (Zaragüeta e Hijos).

Hacia mediados del siglo XX gran parte de los grupos bíblicos fueron eliminados en el contexto de unas modificaciones "*dictadas por el rigor exegético, la seriedad arqueológica*

y el buen gusto"[76]. De hecho, en la relación de la procesión de 1962 ya no se mencionan[77]. Su supresión causó el disgusto de muchos, como el de los afamados Premín de Iruña y Tiburcio de Okabio[78]. No en vano, ellos habían demostrado en sus simpáticos textos que la función catequética que la Hermandad había perseguido desde 1887 en su procesión se había logrado. Como afirmaba Manuel Iribarren *"es el auténtico pueblo, versado en Sagrada Escritura, que juzga y condena a los que crucificaron al Salvador de los hombres. Glosa con pintoresco léxico todas las figuras de la Pasión. Sus ojos se humedecen de lágrimas. Apiñado en las aceras del trayecto, no se pierde detalle e interpreta a su gusto los nuevos "pasos", cuando los hay"*[79].

[76] IRIBARREN, M. "Procesión…", op. cit., p. 95.
[77] "Orden de la Procesión del Santo Entierro en 1962", en: *Hermandad de la Pasión del Señor 1649, 1887, 1962*. Pamplona, Gráficas Iruña, 1962, pp. 119-121.
[78] IRUÑA, P. de "Iruñerías", op. cit., p. 13; OKABIO, T. de "Un presente de Zabulón", en *1887-1987 Centenario de la Hermandad de la Pasión.* Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, pp. 99-100.
[79] IRIBARREN, M. "Procesión…", op. cit., p. 95.



AVATARES DE UN OBSEQUIO REAL: LA TÚNICA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO RESCATADO DE ALCÁZAR DE SAN JUAN (CIUDAD REAL)

Javier Calamardo Murat

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 30-51

LOS ORÍGENES DE LA ANTIGUA IMAGEN DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO RESCATADO

El 30 de abril de 1681, las tropas de Muley Ismail, rey de Mequínez, arrebataron a los españoles la ciudad marroquí de La Mámora (actual Mehdía, rebautizada como San Miguel de Ultramar en 1614), tomando como botín numerosas personas y enseres sagrados, entre ellos una talla de Jesús Nazareno que había sido traída de Sevilla en 1645 por los frailes menores capuchinos para que fuese venerada por los soldados españoles. Vista por fray Pedro de los Ángeles, negoció con el rey su devolución a cambio de quince esclavos y de treinta monedas de oro, el mismo número de monedas por el que Judas entregó a Jesús a los romanos. El 5 de noviembre de 1681, los padres trinitarios Miguel de Jesús María, Juan de la Visitación y Martín de la Resurrección partieron de Madrid, llegando el día de Año Nuevo a Ceuta. Apenas un mes más tarde, el 28 de enero de 1682 los frailes trinitarios descalzos rescataron a 211 cautivos, así como 17 imágenes sagradas (15 esculturas y 2 pinturas), viajando desde Mequínez a Tetuán, y de ahí a Ceuta, Gibraltar y Sevilla, llegando a Madrid el 21 de agosto. Allí, el cortejo fue recibido por el pueblo con gozo y alegría, celebrándose en su honor solemnes fiestas que duraron varios días e incluyeron sermones, misas, música y una gran procesión, celebrada como cierre del festejo, a la que asistieron incluso señores de la corte de Carlos II. Tras esta, las imágenes se repartieron entre diversas parroquias y conventos. Cuatro años después, en octubre de 1686 los Duques de Medinaceli sufragaron la capilla que se hizo a la imagen de Jesús Nazareno en el convento de la Encarnación de Madrid, adoptando entonces el apelativo popular de *"Cristo de Medinaceli"*.

Aunque no se sabe el año exacto en que se realizó la primera talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado, que fue venerada en la iglesia de la Santísima Trinidad de Alcázar de San Juan hasta 1936, si tenemos en cuenta la historia del rescate y que las tallas de los demás nazarenos se hicieron "a imagen y semejanza" del Cristo madrileño, sus orígenes deben remontarse a finales del siglo XVII o principios del XVIII. Además, se sabe de la fundación de la Hermandad en diciembre de 1709, por lo que la imagen debió realizarse también por esas fechas.

EL GERMEN: LA VISITA DE LA REINA ISABEL II

Habiendo recibido una carta del Ministro de la Gobernación, el día 16 de mayo de 1858 el Gobernador Civil de la Provincia comunicó a las Autoridades alcazareñas que durante el viaje de S.M. la Reina Isabel II y su Real Familia a las provincias de Albacete, Alicante y Valencia, el 24 de mayo el Tren Real se detendría en la estación de ferrocarril de la localidad, por lo que instaba al Ayuntamiento a nombrar una comisión para preparar un digno recibimiento. Los elegidos para tal fin fueron el Primer Teniente de Alcalde D. Antonio Vázquez y los regidores D. Rafael López Guerrero y D. Joaquín Morano[1].

La noticia, en palabras del secretario de la corporación municipal, debía *"formar época en la historia de esta Villa"*, pues se trataba de la primera visita de un monarca a Alcázar de San Juan de la que se tenía constancia[2]. Por ello, las actas que se hacen eco del acontecimiento nos relatan la regia visita de forma minuciosa, detallando cada momento, pese a que ésta duró tan solo diez minutos[3].

El día de la visita la estación se engalanó en su parte exterior con numerosas banderas y gallardetes, se levantaron tablados con sillas para los invitados en los andenes, las columnas se forraron de ramajes traídos desde Alameda de Cervera, se pusieron los retratos reales bajo un dosel en el testero, y en la habitación principal, donde se preparó un refrigerio, se dispusieron colgaduras y ricos asientos de damasco.

A la una y media de la tarde, en cuanto el tren apareció en el horizonte, se echaron al vuelo las campanas de las iglesias, se lanzaron numerosos cohetes, la concurrencia, dispuesta a ambos lados de la vía, empezó a vitorear con júbilo a la comitiva real, y la banda de música de Herencia comenzó a interpretar la Marcha Real. En el andén, el Alcalde D. Nicolás Bernardo Cenjor, el Gobernador Provincial, el Vicario Eclesiástico D. Mariano de la Peña, el Comandante Militar D. Juan Gámez, el Juez de Primera Instancia D. Pablo Vignot y Blanco, los Curas Párrocos y el Cabildo de ambas iglesias, todos los oficiales del Batallón Provincial, el Capitán de Artillería encargado de la Fábrica de Salitres, el promotor fiscal, los jueces de paz, miembros

[1] Archivo Histórico Municipal de Alcázar de San Juan (AHMASJ), *Libro de Actas del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan. Años de 1852 al 1860.* Año 1858. Caja 8, Legajo 2, f. 9r.
[2] AHMASJ, op. cit., ff. 9r-10r.
[3] *La España*, nº 3.792, 25 de mayo de 1858, p. 3.

de la Sociedad del Casino y diversas personas notables de la localidad esperaban expectantes la llegada del ferrocarril. Entre estas personas notables se encontraba Don Fernando Romero, el presbítero encargado de la iglesia de la Santísima Trinidad de Alcázar de San Juan entre 1844, año en que el templo abrió sus puertas tras la exclaustración que ocasionó el proceso desamortizador de Mendizábal, y el mes de febrero de 1879, cuando dejó de depender de la iglesia parroquial de Santa Quiteria y volvió a pertenecer a los trinitarios. Cuando se anunció el paso de la reina por la estación alcazareña en mayo de 1858, contemplando el deplorable estado en que se encontraba la túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno, probablemente la original, Romero no dudó en aprovechar la piedad y la devoción de la reina Isabel II para demandar su ayuda. Por ello, el capellán redactó un memorial con su petición y, cuando el tren en que la soberana viajaba se detuvo unos minutos, el Alcalde aprovechó para entregárselo personalmente junto con otros documentos. Aunque habitualmente se cree que la solicitud de una nueva túnica se realizó en su primera visita, el 24 de mayo, las actas municipales recogen la entrega de este y otros escritos a su regreso desde tierras levantinas a la Corte, la noche del día 5 de junio[4]. Unos días más tarde, la Camarera Mayor de Palacio, Doña Rosalía Ventimiglia y Moncada d'Aragona, se puso en contacto para pedir las medidas de la talla de Jesús Nazareno, con objeto de que los talleres reales pudieran comenzar cuanto antes los trabajos de confección de la túnica.

Tras tres años de espera, en diciembre de 1861, un telegrama de las bordadoras, las hermanas Gilart, llegó a la Oficina de Correos y Telégrafos de Alcázar de San Juan. En él se informaba de la próxima finalización de la túnica, así como de la conveniencia de la preparación de una urna para su correcta conservación, ya que la prenda debía permanecer colgada para evitar que, debido a sus ricos materiales, cualquier doblez la deteriorase[5].

---

[4] *"El Tren R^l^. solo se detubo en la Estación de diez a quince minutos, en cuyo tiempo tanto S.M. la Reyna como S.M. el Rey hablaron a cuantas personas pudieron acercarse al coche, entre la multitud que al rededor de él estaba apiñada, tomando S.M. la Reyna con la mayor amabilidad varios memoriales q^e^ el Sr. Alcalde puso en sus R^s^ manos, manifestando su satisfacción y contento por las muestras de lealtad y amor a su persona que veía en la numerosa concurrencia que había acudido a felicitarla en su paso para la Corte, con los víctores y vivas que se repitieron sin cesar hasta que el Tren emprendió la marcha"*. AHMASJ, op. cit., 1858, f. 15v.

[5] MAZUECOS PÉREZ-PASTOR, R. "El Jesús Rescatado y su túnica de regalo", en *Pascua de Jesús. Alcázar de San Juan. 7 junio 1981*. Alcázar de San Juan, Imprenta Vda. de Moisés Mata, 1981, s/p.

LAS BORDADORAS

Rosa y Margarita Gilart Jiménez fueron dos hermanas que dedicaron sus vidas a bordar prendas para S.M. la Reina. Nacidas en la localidad balear de Felanitx, tras formarse en Palma de Mallorca, pronto se trasladaron a Madrid, donde debido a sus orígenes fueron conocidas por la prensa de la época como *"las Mallorquinas".*

Los primeros trabajos de las Gilart se remontan a las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española de 1843 y 1845, siendo en esta última cuando Rosa consigue mayor éxito al bordar una mantilla de caballo para Isabel II, la cual le abrirá las puertas del Palacio Real, donde en 1847 se le concedió el título de bordadora honoraria de cámara en oro, plata y sedas. En 1850 bordaron la canastilla del infante Fernando y el gran escudo de armas de España de la colgadura de trono del nuevo salón de sesiones del Congreso de los Diputados, piezas que al año siguiente fueron expuestas en Londres, valiendo una medalla de plata y la admiración y los halagos de la reina Victoria I de Inglaterra. En 1852, las hermanas bordaron el traje que Isabel II vistió en la presentación de la infanta Isabel de Borbón *"la Chata"*, el cual fue regalado junto con el vestido, la corona y las alhajas a la Virgen de Atocha tras salvar la vida en el atentado del cura Merino.

No obstante, aunque siguieron bordando para la familia real, los trabajos más conocidos de las hermanas Gilart se ejecutaron a partir de 1853. Se trata de las numerosas prendas realizadas para diversas imágenes devocionales españolas, que fueron regaladas por SS.MM. a iglesias, monasterios y cofradías de toda España. Prueba de ello son el manto verde de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla (1853), un manto negro para Nuestra Señora de las Angustias de Granada (1855), un manto, un vestido y una toca de raso blanco para Nuestra Señora de la Almudena de Madrid (1856), un manto azul y un vestido carmesí para Nuestra Señora de Belén de Palma de Mallorca (1858), una túnica de terciopelo morado para Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado de Alcázar de San Juan (1861), una toca sobremanto para la Dolorosa de Puerto Real (1862), un manto blanco para Nuestra Señora de la Fuensanta de Murcia (1862) y un manto y un vestido para Nuestra Señora del Carmen de Baeza (1864), entre muchos otros.

En 1868, al ser derrocada la reina Isabel II por la Gloriosa, las hermanas Gilart dejaron de bordar al servicio de Su Majestad, aunque, probablemente, siguieron haciéndolo para particulares en su taller de bordados, sito en el número 17 de la calle Jacometrezo de Madrid. Sin embargo, de estos trabajos no se tiene constancia documental alguna.

LA LLEGADA DEL PEDIDO

El 20 de marzo de 1862, el Alcalde D. Inocente Álvarez de Lara, anunciaba a la corporación municipal de la próxima llegada de la túnica *"que la munificencia y piedad de S.M. la Reyna"* se había dignado a regalar para la imagen de Jesús Rescatado. Asimismo, en la misma sesión se informaba de la necesidad que tenía la Junta de la Esclavitud de una aportación económica por parte del Ayuntamiento, ya que sus fondos habían sido gastados en la compra de una corona, para que acompañase a la nueva túnica. Tras considerar que, aunque la prenda había sido solicitada por el Capellán D. Fernando Romero, era un regalo para el pueblo, decidieron que los gastos ocasionados por las personas comisionadas para la entrega del presente, la compra de pólvora, la celebración de una función eclesiástica y la organización de una procesión, fueran sufragados a la mitad por el Ayuntamiento y la Junta, con la condición de que el coste total no superase los 3.000 reales, por no estar facultados para ese gasto sin la previa autorización del Gobernador Civil de la Provincia[6]. Así, el Ayuntamiento acordó el pago de 1.500 reales, mientras que la Junta de la Esclavitud pagaría la otra mitad, siendo también cuenta de ésta *"el exceso que hubiere"*[7].

En ese mismo día está datada una carta de la Duquesa de Berwick y de Alba, que ostentaba el cargo de Camarera Mayor de Palacio, destinada al capellán Romero. En ella se informaba de la remisión y de la entrega de la túnica, encomendada a las hermanas Gilart, y se establecían las condiciones para su recepción: se exigía la presencia al acto de *"los señores Vicario eclesiástico y presidente del Ayuntamiento"*, y en

[6] En el *Libro Mayor de intervención de fondos municipales en que se expresan los resultados de los balances mensuales del Diario según los pagos y cobros efectuados a cuenta del presupuesto de 1862 y 1863,* conservado en el Archivo Histórico Municipal de Alcázar de San Juan (Sig. 45/30), figura en la sección "Imprevistos" la autorización de 5.700 reales para los gastos apremiantes del año 1862.

[7] AHMASJ, *Libro de Actas del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan. Años de 1861 al 1867.* Año 1862, caja 9, legajo 1, ff. 10r-11v.

su defecto las personas en que delegasen respectivamente; además de pedir la creación de un *"acta formal por duplicado de entrega y recibo"* en el cual debían constar *"todas las circunstancias del acto, expresando el género, labores y medidas de la sagrada vestidura"*, entregándose una copia a las mallorquinas[8].

El viernes 21 de marzo, a las once de la mañana partió la comitiva, encabezada por el Alcalde D. Inocente Álvarez de Lara, el Vicario eclesiástico diocesano D. Juan Bautista Berenguer y el Capellán D. Fernando Romero, desde el consistorio a la estación. A continuación les seguían las autoridades militares y judiciales, miembros de la Junta de la Esclavitud, personalidades notables de la población y una muchedumbre formada por el vecindario, todos precedidos de las dos bandas de música de la población. A las once y media, el tren llegó con la túnica a bordo, custodiada por sus creadoras, las hermanas Gilart, en cuyo informe se describía con todo detalle cómo era la túnica, el escapulario y los cordones que habría de lucir la imagen:

> *Una preciosa túnica de terciopelo morado, forrada de glasé del mismo color, de una vara y siete octavos de largo por cuatro varas de vuelo en la parte inferior, todas ellas ricamente bordadas con una guarnición de oro a medio relieve, de un dibujo estilo Renacimiento, de una vara de alto en la parte más ancha, en la que se ven algunos grupos de atributos de la pasión de Nuestro Señor y además otros bordados también de oro en la escotadura, en las mangas y en el pecho. Un escapulario bordado también de oro sobre raso blanco, con guarnición en sus dos caras y en el centro de cada una, el distintivo de la Esclavitud y la Cruz Trinitaria de Cristo. Un precioso cordón de oro en representación de la soga, que tiene seis varas de largo con dos magníficas borlas de caneloso de oro en los extremos y otro cordón llamado de mano con cinco tubos bordados de oro en representación de las cinco llagas de Nuestro Señor y una magnífica borla de canelones de oro en una extremidad y en la otra un pasador para sujetarlo a las manos del Señor*[9].

Una vez introducida en la urna encargada para la ocasión, y sacada de la estación a hombros por cuatro sacerdotes, el cortejo, escoltado por guardias de Infantería y

---

[8] MAZUECOS PÉREZ-PASTOR, R. "El Jesús Rescatado…", op. cit., s/p.

[9] Son numerosos los documentos que faltan a día de hoy para hilvanar la historia de esta túnica. Entre ellos, el informe de las bordadoras Rosa y Margarita Gilart. La transcripción ha sido tomada de MAZUECOS PÉREZ-PASTOR, R. *Hombres, lugares y cosas de La Mancha. Apuntes para un estudio médico-topográfico de la comarca. Fascículo V.* Alcázar de San Juan, Publicaciones de la Fundación Mazuecos, septiembre de 1955, p. 20.

Caballería, partió en procesión camino de la iglesia del ex-convento de la Santísima Trinidad. Una vez allí, la urna se colocó en el lado derecho del altar mayor y se entregó la llave al Capellán, quien, al igual que el alcalde, en nombre de las autoridades y de todo el pueblo de Alcázar de San Juan, agradeció a las bordadoras el trabajo realizado y mostró su gratitud hacia la Excelentísima Duquesa de Berwick y de Alba, y hacia los monarcas por la preciosa dádiva hecha a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. A continuación, el Vicario bendijo la túnica y las demás prendas, se engalanó la talla con las nuevas vestiduras, se colocó en un lateral del altar mayor y se celebró una función religiosa que finalizó con la entonación de un *Tedeum* en acción de gracias. Como muestra de gratitud por el valioso obsequio, la Hermandad de Jesús nombró a S.M. la reina Isabel II y a su augusto esposo hermanos mayores honorarios y les remitieron el título y la lista de esclavos de Jesús, a lo cual la soberana contestó aceptando amablemente tan honrosa distinción y otorgando a la cofradía la titulación de Real e Ilustre Esclavitud de Nuestro Padre Jesús Nazareno[10].

El recibimiento debió ser sonado, pues incluso la prensa nacional del momento se hizo eco del regalo de la reina. El día 21 de marzo de 1862, el diario *La Época,* tras presentar a la reina como alguien *"en quien los sentimientos de piedad esceden, si cabe, á su caridad y demás nobles prendas que adornan su corazón"*, hablaba del obsequio a los Padres Trinitarios de Alcázar y describía la túnica del siguiente modo:

> *La túnica es una prenda de notable valor y de un mérito artístico poco común. Su fondo es de terciopelo morado adornada con una riquísima guarnición bordada de oro de un dibujo del renacimiento. En él alternan, discreta y elegantemente combinados en adecuados grupos, los atributos de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Esta magnífica obra fue confiada por SS.MM. a sus bordadoras de cámara las conocidas señoras Gilart, que en su ejecución han sabido ahora como en otras muchas ocasiones interpretar fielmente los deseos y el religioso pensamiento de nuestros reyes*[11].

---

[10] Pese a que D. Jonás Álvarez, notario y escribano del Juzgado de Primera Instancia de Alcázar de San Juan, explicó en un acta la llegada de la túnica como testigo presencial, de la cual se sacaron cuatro ejemplares, actualmente no se conserva ninguna de las copias. Por ello, la narración del suceso se basa en la transcripción realizada antes de su extravío en MAZUECOS PÉREZ-PASTOR, R. "El Jesús Rescatado…", op. cit., s/p.

[11] *La Época*, nº 4.327, 21 de marzo de 1862, p. 3.

Al día siguiente, los diarios *La Correspondencia de España*[12] y *La Esperanza*[13] incluían también esta noticia en sus páginas, copiando casi literalmente las palabras de mencionada publicación.

DESCRIPCIÓN DE LA TÚNICA



Fig. 1. *Bordados de la escotadura*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: Javier Calamardo Murat [JCM].

[12] *La Correspondencia de España*, nº 1.376, 22 de marzo de 1862, p. 4.
[13] *La Esperanza*, nº 5.352, 22 de marzo de 1862, p. 3.

La túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado presenta bordados en hilos de oro en la escotadura, las bocamangas y el faldón. Su decoración es de estilo plateresco y está repleta de *candelieri*, roleos y motivos vegetales y florales.

La escotadura tiene forma de 'V'. En cuanto a la decoración bordada se extiende tan solo por delante, finalizando a la altura de los hombros. El borde está fileteado en oro mate, y está recorrido por una cinta de encaje de hilos dorados. La cenefa principal se compone de roleos de doble espiral con flores lobuladas y capullos en el centro, así como en las separaciones entre dichos roleos, los cuales están sembrados de lentejuelas. De algunos de los tallos parten zarcillos con pequeñas hojas (Fig. 1). En la parte inferior de la escotadura, dos flores de siete pétalos flanquean un pequeño medallón oval. En la parte trasera, la abertura del cuello se cierra mediante cinco automáticos.

Ambas bocamangas presentan un bordado idéntico, a excepción del motivo del medallón oval que las preside. En el caso de la bocamanga derecha, el motivo elegido fueron unos clavos de cabeza cónica anudados mediante un lazo. Se trata de los tres clavos con los que Cristo fue crucificado (pese a la controversia en el número y la disposición, pues los clavos son cuatro cuando los pies se clavan en la Cruz por separado). En la bocamanga izquierda, el motivo elegido son tres dados que simbolizan el sorteo de las vestiduras de Cristo por los soldados romanos, pese a que ninguno de los cuatro Evangelios canónicos cita textualmente los dados. Dichos medallones ocupan el centro de las bocamangas y están enmarcados por tres listas bordadas en oro, de las cuales la central está orlada de pequeños bodoques dorados. Flanqueando dichos medallones encontramos cuatro flores a cada lado en la parte superior, y una palmeta en cada extremo del eje mayor. A ambos lados de los medallones encontramos decoración simétrica de *candelieri* con tallos enroscados, flores y hojas. En la parte inferior de las bocamangas, dos franjas doradas forman una cenefa en cuyo interior se distinguen motivos geométricos en forma de fíbula con decoración lobulada. Como remate, al igual que ocurre con la escotadura, encontramos un encaje de hilos dorados (Fig. 2).

El medallón oval de la parte delantera de la túnica está cercado por dos franjas doradas que albergan veinticuatro florecillas, compartimentadas en grupos de tres mediante fajas orladas de bodoques. En el centro se representa una cruz con la inscripción INRI, de cuyos brazos menores cuelga un sudario blanco. La cruz es el

origen de numerosos destellos radiantes y se asienta sobre una esponjosa nube bordada en seda.



Fig. 2. *Detalles bordados de las bocamangas*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: JCM.

De la parte inferior del óvalo parten dos cintas con bodoques, de las que salen a su vez sendas ramas con hojas de acanto, que desembocan en grandes flores en la parte inferior, y dos roleos que sostienen dos cornucopias con flores y hojas. La parte superior del óvalo está coronada por dos roleos espirales con flores, zarcillos y pequeñas hojas. Se trata del bordado más visible de la prenda, por lo que supera en tamaño al resto, llegando el remate vegetal a la altura de la cintura (Fig. 3).

El bajo de la túnica presenta una cenefa bordada idéntica a la de las bocamangas, con dos franjas enmarcando motivos geométricos en forma de fíbula con decoración lobulada, que circunda todo el perímetro del faldón. En el centro de la cenefa, una cartela dorada de forma irregular alberga una inscripción con letras bordadas en hilo negro. En ella se explica quiénes fueron los donantes de la túnica, qué imagen era la destinataria del regalo y el año en que se realizó:

"SS.MM. los Reyes Católicos

Dª Isabel 2ª y D. Francisco de Asís a Ntro. Señor

Jesús Nazareno: venerado en la Iglesia de Trinitarios de Alcázar

de San Juan – Madrid – 1861".



Fig. 3. *Parte delantera del faldón de la túnica*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: JCM.

La cartela está enmarcada por hojas de acanto y flores, y como remate superior presenta una gran hoja de parra, cercada por dos grupos de cuatro hojas acorazonadas, colocadas horizontalmente y en tamaño decreciente conforme se acercan al centro (Fig. 4).

A los lados del medallón central se repite una composición de estructura triangular compuesta por roleos, hojas de acanto, flores y decoración de *candelieri*, de inspiración plateresca. Todo ello se encuentra salpicado de lentejuelas, piedrecitas moradas y finas cintas o zarcillos. Este motivo ornamental se repite a los lados de

cada uno de los medallones que decoran el faldón de la túnica, y que albergan en su interior diversos instrumentos de la Pasión de Cristo.



Fig. 4. *Inscripción de SS.MM. los Reyes de España*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: JCM.

Los tres medallones restantes de la túnica tienen un marco oval compuesto por dos franjas, en cuyo interior se observan hojas que se adaptan a la curvatura. En los laterales tienen dos flores de pétalos alargados, y en los extremos del eje mayor del óvalo dos palmetas. De la palmeta superior salen cuatro margaritas, mientras que de la inferior salen dos largos tallos rematados por grandes flores.

En el medallón de la parte trasera se representan un cáliz, una caña con esponja y un látigo. Se trata de tres objetos del *Arma Christi.* El cáliz simboliza el Santo Grial usado por Jesús en la Última Cena (y que pudo albergar su sangre, recogida por José de Arimatea). La caña con la esponja recuerda el pasaje en que dieron de beber vinagre a Cristo crucificado. El látigo es símbolo de la flagelación a que fue sometido antes de la Crucifixión (Fig. 5).



Fig. 5. *Medallón de la parte trasera de la túnica*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: JCM.

En el medallón del lateral izquierdo encontramos la columna a la que Jesús fue atado, los flagelos con que fue azotado y la caña que le entregaron a modo de cetro, junto

con la corona de espinas, para burlarse del Rey de los Judíos, con la que fue posteriormente golpeado como escarnio.

Por último, en el medallón del lateral derecho encontramos una escalera, una mano, una antorcha y una lanza. La escalera simboliza la usada para el descendimiento de Cristo desde la Cruz. La mano puede ser la de uno de los guardias de Caifás, el sumo sacerdote del tribunal del Sanedrín, que abofeteó a Jesús. La antorcha simboliza la búsqueda de Jesús por parte de los soldados romanos. Y la lanza es la que el centurión Longinos utilizó para traspasar el costado de Jesús una vez muerto (Fig. 6).





Fig. 6. *Medallones de la parte izquierda y derecha de la túnica*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: JCM.

En cuanto a los cordones dorados y el escapulario que incluía el regalo de Isabel II no se tiene noticia alguna, encontrándose ambas piezas en paradero desconocido. Probablemente sean los que fueron retratados en una pintura del artista local Antonio Murat Octavio (1877-1925), en la que aparece la imagen antigua de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado, de cuerpo entero y vestida con la histórica túnica (Fig.

7). Los cordones dorados que se observan en la pintura concuerdan totalmente con la descripción del informe de las hermanas Gilart. El escapulario, al no describirse más que era de raso blanco, que estaba guarnecido de oro y que en cada una de sus caras mostraba la Cruz Trinitaria y el distintivo de la Esclavitud como motivos principales, ofrece un mayor margen de error en la identificación, puesto que todos los escapularios que ha lucido el Nazareno de Alcázar han tenido estos rasgos en común, pese a sus diferencias. En el caso de ser el retratado por Murat, el escapulario tendría motivos geométricos rodeando la Cruz Trinitaria, con rayos dorados saliendo de ésta, y su cinta estaría adornada con una doble hélice con elementos de la Pasión en los espacios intermedios.

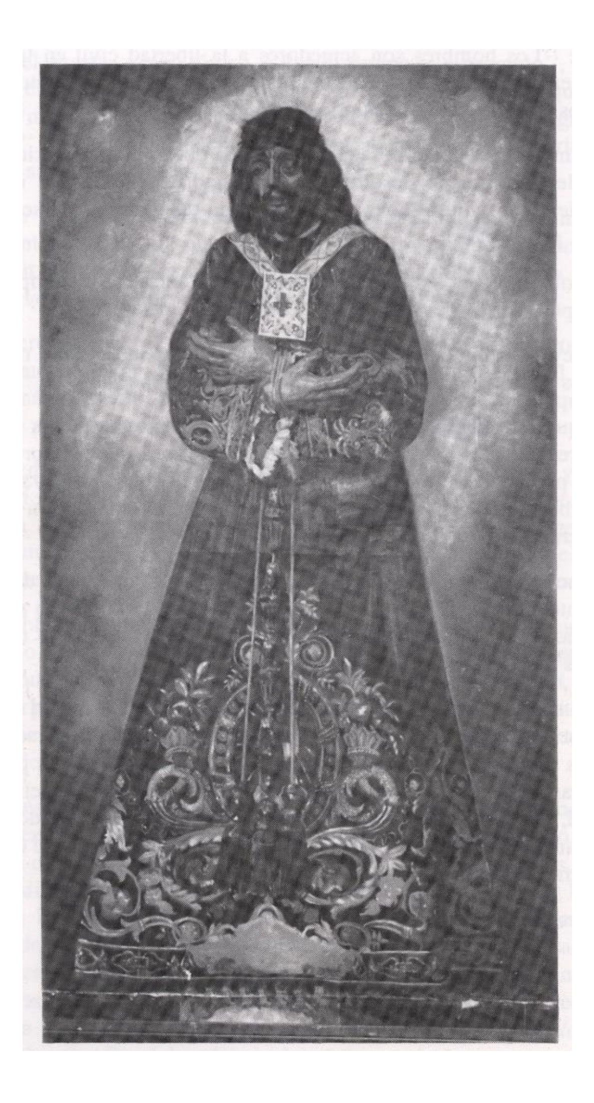


Fig. 7. *Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado de Alcázar de San Juan*, Antonio Mur at Octavio, principios del siglo XX. Colección particular, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: extraída del libro Pascua de Jesús 1992.

LA RESTAURACIÓN DE LA TÚNICA

En 1936, la iglesia conventual de la Santísima Trinidad fue asaltada, lo que se tradujo en la destrucción de todas las imágenes, incluida la talla de Jesús Nazareno y las andas de plata sobre las que ésta procesionaba en Semana Santa y Pentecostés. Sin embargo, la túnica regalada por Isabel II no corrió la misma suerte, salvándose de una forma casi milagrosa gracias al Depositario municipal, D. Carlos Gómez, quien escondió la histórica vestidura en una caja del archivo del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan. Al finalizar la contienda, en 1939 se sacó la túnica, se colocó en el balcón de la Casa Consistorial, junto con el manto de la Virgen del Rosario, y un sacerdote castrense de la localidad ofició una Eucaristía desde el desaparecido kiosco de la música de la Plaza de España, donde se colocó la mesa de altar.

El 4 de febrero de 1940, habiéndose sustituido ya la imagen primitiva por una talla similar del escultor José María Ponsoda Bravo, costeada por Doña Isabel Millán, Nuestro Padre Jesús Nazareno volvió a procesionar por las calles alcazareñas. Sin embargo, el estado de su túnica era lamentable, encontrándose seriamente apolillada y bastante deteriorada, tanto a causa del paso del tiempo como por haberse conservado doblada y en unas circunstancias poco favorables para una prenda tan delicada. Por esta razón, la Real Hermandad se vio obligada a someter a la túnica a un costoso y arduo proceso de restauración.

El terciopelo fue adquirido en París por los propietarios de las Bodegas Zulaica[14], en plena Segunda Guerra Mundial, a petición de Daniel Mínguez Angora, el primer presidente de la Real e Ilustre Cofradía de Jesús Nazareno de Alcázar de San Juan después de la guerra civil y amigo personal de dichos empresarios vascos. La confección de la túnica se encomendó a Ana Laguna, esposa del doctor Fernando Campillo, quien tras tomar una noche las medidas a la imagen del Nazareno, realizó su trabajo bien y en poco tiempo, asegurando la buena caída de la túnica con unas grandes hombreras[15]. No obstante, el trabajo más complejo era el traslado de los bordados a la nueva túnica. Enterados Julio Maroto y Pedro Montalvo, Vice-

---

[14] Otras fuentes apuntan erróneamente a que el terciopelo fue traído de Tánger por D. Alfredo Galera Paniagua, militar alcazareño que por entonces ocupaba un cargo de Alto Comisario en África.

[15] MAROTO GARCÍA, J. "La túnica", en *Pascua de Jesús. Alcázar de San Juan. 3 de junio de 1990*. Alcázar de San Juan, Imprenta Vda. de Moisés Mata, 1990, s/p.

secretario y vocal de la Junta de la Hermandad respectivamente, de que en el municipio conquense de San Clemente existía un convento de religiosas trinitarias de clausura en que se realizaban loables trabajos de bordado y confección, se encargó a las monjas dicha labor[16]. El complejo trabajo tardó ocho meses en estar finalizado y las monjas cobraron tan solo 8.000 pesetas. La túnica remozada fue estrenada en la siguiente Pascua de Pentecostés.

EL DETERIORO



Fig. 8. *Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado*, José María Ponsoda, 1940. Iglesia de la Santísima Trinidad, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: Ángel Fernández (extraída del libro Pascua de Jesús 1989, portada).

[16] En la elección de este convento de San Clemente, además de la maestría de las labores textiles realizadas, debió influir que tres de las religiosas trinitarias fueran alcazareñas.

A día de hoy, la histórica túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado (Fig. 8) no es lucida por la talla ni en la procesión de la mañana del Viernes Santo, ni en la de Pentecostés. De hecho, ni siquiera es vestida por la imagen durante su exposición diaria en el altar de la iglesia de la Santísima Trinidad. La razón radica en su antigüedad, su valor histórico y, sobre todo, en su notable deterioro. Es por ello que desde hace varios años, la túnica es conservada en el monasterio de clausura de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva de Alcázar de San Juan, bajo la custodia y cuidado de las monjas concepcionistas.



Fig. 9. *Procesión de la mañana de Viernes Santo de Alcázar de San Juan*, 1970. Foto: Colección privada JCM.

Han pasado casi ocho décadas desde que los bordados de las hermanas Gilart fueron trasladados a un nuevo terciopelo, lo que se tradujo en que la imagen del Nazareno luciera durante muchos años y en numerosas celebraciones religiosas y procesiones

esta joya textil (Fig. 9), hasta que se compraron o regalaron otras túnicas que pudieron sustituirla, la última en febrero de 2015[17].



Fig. 10. *Vista frontal de la túnica*, Hermanas Gilart, 1861. Monasterio de la Inmaculada Concepción y Santa Beatriz de Silva, Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Foto: JCM.

[17] La última túnica fue elaborada reutilizando los bordados de un terno del torero alcazareño Aníbal Ruiz.

El análisis de la túnica hace patentes los múltiples deterioros que sufre, pese a conservarse colgada, sin ser sometida a doblez alguno. El mayor de los desperfectos es la pérdida del terciopelo debajo de la escotadura, lugar sobre el que se situaban las manos del Nazareno y donde se anudaba el cordón. También es apreciable el desgaste y algunos pequeños agujeros por el uso, en las mangas y en la zona de los hombros, provocados por la fricción con el escapulario. A esto deben añadirse la pérdida de lentejuelas, los fragmentos deshilachados y la degradación del color del terciopelo en algunas partes, tanto por el paso del tiempo como por las inclemencias meteorológicas acontecidas en las numerosas procesiones (Fig. 10).

Sin embargo, pese a los desperfectos, ningún alcazareño ha olvidado aquella preciosa túnica que la reina Isabel II regaló al pueblo como muestra de gratitud y devoción.



LA CONFORMACIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA DEVOCIONAL: EN TORNO A JESÚS CAÍDO Y LA ORDEN DEL CARMELO

José Policarpo Cruz Cabrera

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 52-79

INTRODUCCIÓN

Ya en 1971, en un excelente artículo publicado en Archivo Español de Arte, el profesor Orozco Díaz[1] sugirió la notabilísima contribución de los escultores barrocos granadinos al tema iconográfico de Jesús de la Caída, como parte de un trabajo, finalmente no culminado, dedicado a la temática más amplia del Nazareno, y que esbozó a partir de la figura señera de Pablo de Rojas[2], cuya producción fue clave en el tránsito entre el idealismo renacentista y el naturalismo barroco[3].

Las propuestas de Pablo de Rojas sobre la iconografía del Nazareno, con continuidad en su discípulo Bernabé de Gaviria[4], no recogen la variante de Jesús Nazareno en sus Tres Caídas, mucho menos contemplativa y más apta, en sus connotaciones dramáticas, para explotar la sensibilidad emocional barroca. Por ello habrá que esperar algunas décadas para encontrar la primera versión granadina del tema, ofrecida por la actual imagen titular de la cofradía de *Jesús de las Tres Caídas*, que recibe culto en el convento de Santa Isabel la Real. Dicha efigie había pertenecido históricamente a otra hermandad homónima, que integraba al gremio de cocheros y que hacia 1680 radicaba en el extinguido convento de San Francisco Casa Grande[5]. Es ésta una pieza anónima de vestir, de calidad desigual y carácter devocional.

En el ámbito malagueño esta iconografía ya está patente con anterioridad, según se deduce de la existencia de la hermandad de *Jesús de los Pasos del Monte Calvario*,

---

[1] OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas de Risueño y de Mora desconocidas", *Archivo Español de Arte*, nº 175 (1971), pp. 233-257. El profesor Orozco añadió a su trabajo el expresivo subtítulo de "datos y comentarios para el estudio de un tema olvidado de la imaginería granadina", consciente del escaso desarrollo en la historiografía local por entonces de los estudios de cariz iconográfico.

[2] OROZCO DÍAZ, E. "La estética de Montañés y su formación granadina. Propósito y conclusión", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 157. En esta obra alude a tres nazarenos de Pablo de Rojas que considera inicio de la temática en la escultura granadina: basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, iglesia parroquial de Huétor-Vega (Granada) e iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (Córdoba).

[3] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas", en GILA MEDINA, L. (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica* (1580-1625). Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 137-174. El autor realiza una aguda reflexión sobre las obras anteriormente citadas, analizando su relación con propuestas quinientistas tan notables como el relieve del mismo tema en el retablo mayor de la Capilla Real, de Felipe Bigarny, y la pintura de Juan Ramírez en la iglesia parroquial de San José.

[4] PEREGRINA PALOMARES, M. "El contrato de hechura de un Nazareno de Bernabé de Gaviria para Motril", *Cuadernos de Arte*, nº 31 (2000), pp. 87-93. Se trata de una efigie sólo conocida por fotografías, pues se perdió durante los sucesos de la Guerra Civil.

[5] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2009, p. 109.

fundada en el convento de la Victoria de dicha ciudad a lo largo del siglo XVI, y que contó con una imagen procesional de principios de la centuria siguiente, atribuida al escultor José Micael Alfaro, que, por desgracia, se perdió durante las revueltas de 1931[6]. Y, en lo referente al área sevillana, también cabe mencionar dos obras procesionales: la primera, el *Señor de las Tres Caídas*, titular cristífero de la hermandad de la *Esperanza de Triana*, procedente del convento hispalense de las Mínimas: es obra de autor anónimo, hacia 1607, desechada la atribución antigua a Marcos Cabrera, aunque su aspecto actual parece deber mucho a una restauración realizada a finales del siglo XVIII, quizás por Juan de Astorga[7]. La segunda, la efigie realizada por Pedro Nieto en 1632 para la hermandad de las *Tres Caídas*, que entonces se mudó desde su templo fundacional en San Benito a la iglesia de San Roque; esta institución después se trasladaría a Santiago y finalmente a San Isidoro, donde hoy sigue establecida, y para la que en 1669 realizó el imaginero Alonso Martínez la actual imagen titular[8].

Sin embargo, no será sino bien mediado el siglo XVII cuando esta iconografía, poco afín a las manifestaciones procesionales y devocionales de la época, experimente un gran desarrollo, fundamentalmente ligado a los talleres escultóricos granadinos, aunque paradójicamente, ninguna de las diferentes versiones que se hicieron se conserva en dicha ciudad. En sus últimas décadas se produce la conjunción de dos factores esenciales, uno artístico y otro religioso. Por un lado, la madurez creativa del escultor José de Mora y Ginarte (1642-1724), tras su contacto con Alonso Cano y especialmente a su vuelta de Madrid como escultor de Su Majestad, no sólo imbuido de una justa aureola de prestigio, sino también conocedor de propuestas plásticas y pictóricas que, como veremos seguidamente, pudieron influir en la conformación del tipo iconográfico de Jesús Caído[9]; por otro lado, las necesidades

---

[6] CLAVIJO GARCÍA, A. *La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida*. Málaga, Arguval, 1987, pp. 203-207. En 1939 el imaginero Pío Mollar talló una nueva efigie, que fue procesionada hasta 1977, año en que fue sustituida por la actual efigie titular de la hermandad, realizada por Antonio Eslava.

[7] Noticias extractadas de la página web de la hermandad: http://www.esperanza-de-triana.es/212_stmo-cristo.html [consultada en marzo de 2017].

[8] La hermandad agrupaba, como en el caso granadino, al gremio de los cocheros. Véase su página web: http://trescaidas.org/imagenes-titulares/ [consultada en marzo de 2017]. La efigie de Pedro Nieto, más propiamente un Cristo arrodillado que caído, se conserva en el oratorio de la casa de hermandad, sita en la calle Augusto Plasencia nº 3.

[9] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *José de Mora*. Granada, Comares, 2000, pp. 42-89. Debe resaltarse la dilatada presencia de este escultor en la Corte. Llegó a Madrid en 1666, trabando contacto con el también discípulo de Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo. En 1671 tallaba en Granada la

de identificación del Carmelo Descalzo con un prototipo cristífero vinculado a la Orden, pero diferente de las propuestas devocionales de otras instituciones del clero regular.



Fig. 1. *Santísimo Cristo de las Tres Caídas*. Anónimo sevillano, hacia 1607. Capilla de los Marineros de Triana, Sevilla. Foto: http://www.esperanza-de-triana.es/212_stmo-cristo.html.

célebre Virgen de la Soledad, de la iglesia de Santa Ana (Cruz, 2010: 131-147), pero a finales de 1672 recibe el título de escultor de S.M. A partir de entonces residió en la Corte, con intermitentes estadías granadinas (en 1683 talla el afamado Cristo de la Misericordia, hoy en la parroquial de San José), hasta que en 1679 volvió definitivamente a la ciudad de la Alhambra.

Así parece deducirse de la presencia de varias efigies dedicadas a Jesús de la Caída en el área de Andalucía Oriental, todas ellas con imágenes surgidas, si no de la mano de mismo artífice, sí del entorno de los talleres de los hermanos José y Diego de Mora[10]: así sucede en Málaga, Antequera, Úbeda y Baeza, ciudades a las que habría que añadir, con la intervención de otros artistas no ligados a los talleres granadinos, las imágenes de Córdoba y Sevilla.

EL CARMELO DESCALZO Y JESÚS NAZARENO, A PARTIR DEL *DIÁLOGO DE SEGOVIA* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

La imagen de Jesús como portador del madero había formado parte de las visiones místicas de San Juan de Ávila, San Ignacio y San Juan de la Cruz. En concreto, este último santo experimentó en 1588 una milagrosa conversación con una efigie de Jesús que se hallaba en el claustro del convento carmelitano de Segovia, tras haberlo mudado a la nave de la iglesia; relato que el propio Juan habría narrado a su hermano Francisco de Yepes en estos términos:

> *Después de tenerle en la Iglesia puesto lo más decentemente que yo pude, estando un día en oración delante de él, me dijo: ´Fray Juan, pídeme lo que quisieres, que yo te lo concederé por este servicio que me has hecho.´ Yo le dije: "Señor, lo que quiero que me deis es trabajos que padecer por vos, y que sea yo menospreciado y tenido en poco*[11].

Tal suceso recogido por los biógrafos de San Juan de la Cruz dio lugar a dos versiones diferentes. La más aceptada es que se trataba de un cuadro al óleo sobre cuero, aún hoy conservado en el cenobio segoviano, que se ha querido adscribir a los talleres de

[10] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. "La Pasión según Andalucía", en FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (Dir.). *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla, Tartessos, 2006, Vol. 2, pp. 152-203 (177). Tal y como narra el autor, "los carmelitas andaluces instigaron un curioso fenómeno de mímesis iconográfica que multiplicó las efigies del Caído en sus establecimientos, las cuales se convertirían, en muchos casos, en titulares de hermandades penitenciales una vez exclaustrados o desamortizados aquéllos.

[11] NORBERT, M. "El cuadro del Cristo de Segovia y la mirada de San Juan de la Cruz: arte gótico español y temperamento prebarroco", *Cyber Humanitatis*, nº 39 (2006). En línea: http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5873/5741#_ftnref5. [consultado el 22 de noviembre de 2016].

Pedro Berruguete[12], pero que más probablemente sea una obra anónima posterior, de finales del siglo XVI, y que representa a Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, de perfil y de medio cuerpo. Esta versión tomó forma a través de un grabado de Diego de Astor, que acompañó a la edición príncipe de las obras del santo (Alcalá de Henares, 1618), y que derivó en diversas réplicas pictóricas[13], como la de Francisco Martínez, en el santuario de la Virgen del Carmen de Medina del Campo (h. 1625), Cristóbal de Villalpando en las carmelitas de México y Juan Tinoco para la catedral de Puebla (segunda mitad del siglo XVIII)[14].

Por otro lado, las primeras versiones manuscritas de la vida de San Juan de la Cruz, que recogen la declaración de Francisco de Yepes, vincularon aquella visión extática con una talla de Jesús Crucificado. Ello tuvo también su reflejo en el arte, a partir de la estampa grabada por Peeter de Iode para la impresión de la biografía del santo en Bruselas en 1628, reflejada en un cuadro de los carmelitas de Valladolid, y que vendría a ser una fusión entre el *Diálogo de Segovia* y la *Vera Efigies* del santo que grabara en 1591 Antoine Wierix[15].

Sea como fuere, la versión del *Diálogo de Segovia* mantenido con el Nazareno tuvo especial arraigo entre los padres carmelitas andaluces, lo que podría haber motivado la elección de un motivo iconográfico singular, sancionado por la extensión popular del rezo del *Via Crucis* y diferenciado de otras revelaciones místicas similares, como la visión de San Ignacio en la Storta, en 1537, ante Jesús Nazareno. De esta forma, los jesuitas habrían fomentado más la imagen de Jesús Nazareno, de pie, recorriendo

---

[12] FLORISOONE, M. *Esthétique et Mystique d´après Sainte Thérèse d´Avila et Saint Jean de la Croix*. París, Éditions du Seuil, 1956, p. 129.

[13] MORENO CUADRO, F. "El Nazareno y el grabado carmelitano", en ARANDA DONCEL, J. (Coord.). A*ctas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*. Mérida, 1991, Vol. II, pp. 775-800. PALACIOS BAÑUELO, L.; MORENO CUADRO, F. *San Juan de la Cruz en el grabado*. Bilbao, Bizcaia Kutxa, 1991. Una variante al Nazareno de medio cuerpo es una estampa de José de Ahumada, de 1715, que muestra al santo frente a una efigie de Jesús de cuerpo entero, sostenida por querubines. Por su parte, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se puede observar un grabado del siglo XVII que muestra a San Juan de la Cruz ante Jesús Caído, ofrecido por el profesor de la Universidad de Salamanca Vicente Bécares Botas: http://www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/imagenes_retratos/. [consultado en marzo de 2017].

[14] Este último lienzo desarrolla la escena al aire libre, en lugar de en la nave de la iglesia, siguiendo una estampa atribuida a Cornelis Galle I.

[15] En las primeras versiones manuscritas de la Vida de San Juan de la Cruz el relato de la visión de Segovia figuraba así: *"Teníamos un crucifijo en el convento y estando yo un día delante de Él, parecióme estaría más decentemente en la iglesia, y con deseo de que no sólo los religiosos le reverenciasen, sino también los de fuera, hícelo como me había parecido"*. Los biógrafos del santo trocaron esta efigie por un cuadro de Jesús Nazareno.

la Vía Sacra, lo que también hicieron los carmelitas a finales del siglo XVI, al promover la fundación de hermandades pasionistas bajo el título de *Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena*[16]. Sin embargo, quizá ante la proliferación de hermandades de Jesús Nazareno a lo largo del siglo XVII, los mismos padres del Carmelo habrían optado por singularizar el tema más específico de Jesús Nazareno Caído, que invitaba más expresamente a ayudar a Cristo y compartir con él el peso de la cruz[17].



Fig. 2. *Visión de Segovia*. Diego de Astor. *Obras del venerable y místico doctor fray Juan de la Cruz*. Alcalá de Henares, 1618. Foto: [http://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/obras-del-venerable-i-mistico-dotor-f-joan-de-la-cruz/.](http://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/obras-del-venerable-i-mistico-dotor-f-joan-de-la-cruz/)

---

[16] RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., et al. *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza*. Baeza: Ayuntamiento, 1997, p. 198. En aquella época se fundaron varias hermandades que daban culto al misterio de la Cruz de Santa Elena, en conventos relacionados directamente con fundaciones de San Juan de la Cruz: Úbeda (1577), Granada (1579), Baeza (1587), Jaén (entre 1588 y 1594) y Mancha Real (1595). Se han vinculado a la literatura mística del santo las primeras formulaciones procesionales del Nazareno en la escuela granadina, de la mano de Pablo de Rojas: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada", *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 249-282.

[17] DOBADO FERNÁNDEZ, J. "San Juan de la Cruz y las cofradías. La imagen de Jesús Nazareno y el Carmelo Descalzo", en *La Hermandad de Jesús Caído: 250 años de devoción*. Córdoba, el Carmelo de Andalucía, 2015, pp. 22-37.

También se ha señalado en alguna ocasión[18] cómo los escritos de Santa Teresa promovieron la meditación de los pasos de la Pasión, con alguna alusión indirecta a evitar la Caída de Cristo[19]. Es más, en el entorno de las imágenes de esta iconografía que seguidamente se comentan hay dos casos que vinculan a Jesús Nazareno con la santa fundadora del Carmelo[20]: En el Museo de Antequera un lienzo anónimo del siglo XVIII muestra a Santa Teresa ofreciendo su corazón a la efigie de *Jesús del Consuelo*[21]. Y, los estatutos fundacionales de la Hermandad de *Jesús de la Caída* de Baeza, de 1698, aluden a que los padres del Carmelo Descalzo:

> *…aprendieron esta devoción de sus santos fundadores Santa Teresa de Jesús, que recibió singulares favores de Jesús Nazareno, y San Juan de la Cruz, primer rector del colegio de carmelitas descalzos de esta ciudad de Baeza, que por venerar la imagen de Jesús nazareno mereció singularísimos favores para su alma* [22].

La predilección del Carmelo por este tipo iconográfico parece estar fuera de toda duda, y más si se piensa que su representación no fue muy frecuente en el Barroco español, quizás por su origen totalmente apócrifo: Pacheco apenas si lo cita en su *Arte de la Pintura* (1649), si bien, a finales del XVIII se acepta como consecuencia pía del *Via Crucis* la validez de *"representar a la vista este tan grave y acerbo espectáculo con muchos sentimientos de piedad, aunque de esto, ni de muchas otras cosas, no nos hayan hecho expresa mención los Evangelistas"*[23]. Este tema relacionado con las procesiones claustrales de los cenobios carmelitanos se extendió a la devoción popular (fuente de

---

[18] OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas…", op. cit., p. 247.

[19] Refiriéndose al primero de los grados de oración escribe la santa: *"Ayúdele a llevar la cruz, y piense que toda la vida vivió en ella… Y así se determine, aunque para toda la vida le dure esta sequedad, no dejar caer a Cristo con la cruz"*. Los ejercicios espirituales ignacianos también inciden en este pensamiento, que excitaría la piedad popular en afán de compartir las penas del Salvador. Un ejemplo devocional puede verse en un lienzo de la portería del convento granadino de Santa Catalina de Zafra, con una efigie de Jesús Caído, junto al que se lee en una cartela el siguiente mensaje: *"La mano te estoy pidiendo, / ayúdame a levantar, / y no te podré negar/ la gloria del Reino Eterno"*.

[20] La santa invita a seguir a Jesús Nazareno en su *Camino de Perfección* (26, 5): *"Miradle cargado con la cruz, que aún no le dejaban hartar de huelgo. Miraros ha Él con unos ojos tan hermosos y piadosos, llenos de lágrimas, y olvidará sus dolores por consolar los vuestros, sólo porque os vayáis vos con Él a consolar y volváis la cabeza a mirarle"*.

[21] ROMERO BENÍTEZ, J. *Museo de la ciudad de Antequera*. Málaga, Junta de Andalucía, 2011, pp. 71-72. Romero Benítez es también el autor de la ficha dedicada a este lienzo en el catálogo de la exposición *Teresa de Jesús, maestra de oración* (Ávila y Alba de Tormes, Fundación las Edades del Hombre, 2015, p. 250).

[22] RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., et al. Op. cit., p. 288.

[23] INTERIÁN DE AYALA, fray J. de. *El pintor cristiano y erudito*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, Vol. I, p. 402.

ingresos para la comunidad) y fue germen de hermandades penitenciales. La lectura de otras fuentes complementarias podría aclarar aún más esta relación tan manifiesta entre la iconografía de Jesús Caído y la orden carmelitana[24].



Fig. 3. *Santa Teresa ofrece su corazón a Jesús del Consuelo*. Anónimo del siglo XVIII, Antequera. Foto: Museo de Antequera (Málaga).

A la producción escultórica hispalense corresponde la efigie de *Jesús de las Penas* de Sevilla, ligada a la producción de los talleres de Pedro Roldán (segunda mitad del siglo XVII), estuvo en el claustro del Carmen calzado de Sevilla, de donde pasó a San Vicente en 1870, dando lugar a la erección de la cofradía homónima en 1875[25].

---

[24] Véanse al respecto: SANTA ANA, fray. J. de. *Dios sacramentado en el nombre de Jesús. Oración panegírica día de este Dulce Nombre en la fiesta... que a la... imagen de Jesús Caído consagran todos los años el... Colegio de Padres Carmelitas Descalzos y su insigne Hermandad de N. Madre, y Señora del Carmen de la Ciudad de Baeza.* Granada, José de la Puerta, 1740. Y FACI, fray R. *Carmelo consagrado con Santísimas imágenes de Cristo y de María Santísima· que... se veneran en varios conventos de la Religion nuestra aumentado con varias imágenes de la Santísima Trinidad, de la Santa Cruz, Señora del Carmen Observante, y en los de su Sagrada Reforma*. Pamplona, Pascual Ibáñez, 1759.

[25] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "La imagen de Jesús de las Penas en la parroquia de San Vicente", *Boletín de Bellas Artes*, nº 4 (1976), pp. 135-145. Era talla de cuerpo completo, pero en el siglo XVIII se mutiló para adaptarle una túnica de vestir.

Su claro predominio de la visión lateral sobre la frontal deriva seguramente de su origen como pieza claustral, más que creada ex profeso para ser procesionada.



Fig. 4. *Jesús de las Penas*. Taller de Pedro Roldán, finales del siglo XVII. Iglesia de San Vicente, Sevilla. Foto: http://lasaeta.es/media/hermandades/16/las-penas.jpg.

Pero, sin duda, la primera imagen de esta interesantísima serie iconográfica barroca, es el *Jesús Caído* de Córdoba, que fue donado a los padres carmelitas descalzos de San Cayetano por el canónigo Francisco Bañuelos y Murillo hacia 1676, constituyéndose la hermandad en 1765; se trata de una talla de devanadera de adscripción granadina, que se ha querido vincular últimamente a la figura de Bernardo Francisco de Mora[26]. En ella se aprecian ya lo que van a ser los elementos más característicos de la serie, aunque sin la madurez y soltura de las efigies posteriores, como una ajustada concepción estereométrica, apta para su valoración procesional, la disposición del

[26] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. Op. cit, p. 178. El autor sostiene su adscripción a talleres granadinos de la segunda mitad del siglo XVII. Por su parte, el historiador cordobés Agustín Camargo ha ajustado más la atribución, al compararlo con el nazareno de la localidad de Alhendín. Véase: https://artefeytradicion.wordpress.com/2015/09/14/el-hermano-gemelo-jesus-caido. [consultado el 23 de noviembre de 2016].

cuerpo en una dramática diagonal muy acentuada y la colocación de la mano derecha sobre una piedra.



Fig. 5. *Jesús Caído*. Atribuido a Bernardo Francisco de Mora, 1676, Iglesia de San Cayetano, Córdoba. Foto: http://www.artencordoba.com/semana-santa/FOTOS/CAIDO/SEMANA_SANTA_CAIDO_CORDOBA_03.jpg.

Ya a la órbita de José de Mora, y con un tipo iconográfico plenamente definido, corresponden las más logradas imágenes de esta tipología unida a la devoción carmelitana, si bien no en la ciudad de Granada[27], donde tenía afincado su taller, sino en las de Málaga, Antequera, Úbeda y Baeza. El parecido entre estas efigies es realmente sorprendente, lo que evidencia el uso de un mismo modelo caracterizado por un dominio absoluto de la retórica expresiva, que en la actitud introspectiva y doliente, de humanizado desmayo, conecta bien con el fiel, a la vez que muestra una conciencia esteticista en la talla completa del cuerpo, apenas cubierto por un leve

[27] Cabe mencionar alguna posible obra más del círculo de Mora sobre este tema pasionista, aunque no adscrita a la orden carmelitana. Así, el *Cristo de la Amargura* de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, procedente de la ermita de San Miguel Alto: aunque procesiona como un Nazareno, la posición de las manos sugiere que podría tratarse de un original Jesús Caído recompuesto con un nuevo candelero: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes...*, op. cit., pp. 102-103.

sudario -por más que luego los usos procesionales, la tradición iconográfica del Nazareno y el pudor religioso se empeñen en su cubrición con túnicas de vestir-, que entronca con la tradición idealista representada por Cano y sus discípulos[28].

Al mismo José de Mora, casi indubitablemente, cabe adscribir una pequeña terracota policromada, conservada hoy en el Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda, junto al Oratorio del mismo nombre, donde falleció en 1591 el santo fundador. Esta pequeña imagen de Jesús de la Caída fue dada a conocer en su día por Orozco, quien consideró que se trataría del boceto o "modellino" del *Jesús de la Espina* -del que se hablará más abajo- en las carmelitas descalzas de dicha ciudad, y que el hecho de presentar la túnica modelada, en lugar de representarse desprovisto de aquélla obedecería al deseo de plasmar cómo sería expuesta o procesionada la efigie[29]. Sin embargo, un examen atento de la pieza revela un cuidado tal y una calidad tan extremada en los detalles que sin duda va más allá tanto de las cualidades de un simple boceto como de una copia o versión reducida de otra imagen.

Más bien pudiera pensarse en un encargo de oratorio, concebido para una íntima contemplación, bajo una mirada atenta y penetrante, que encaja a la perfección con un tipo de propuesta estética muy afín a la escultura granadina en su propensión por lo menudo, y que ha sido explicada como un rasgo local mantenido desde el Barroco hasta la poética de García Lorca inclinada hacia lo pequeño y gracioso, pero que más probablemente haya que relacionar con el influjo de prácticas cortesanas inclinadas hacia la adquisición de pequeñas efigies dotadas de exquisito virtuosismo[30], y que habrían sido introducidas en la ciudad de la Alhambra por Alonso Cano -recuérdese su extraordinaria *Inmaculada del Facistol* de la capilla mayor catedralicia-. El empeño puesto en la obra, con detalles de extraordinaria calidad impropios de un simple boceto, sugiere no sólo la materialización de un encargo de importancia, sino que también nos hace pensar en ella como la primera de la rica serie iconográfica que

---

[28] OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas…", op. cit., pp. 249-252. Destaca el autor que en esta iconografía el desnudo juega un papel esencial en la expresividad de la imagen, al aunar belleza y dolor: *"Vemos claramente al cuerpo desnudado, tiritando de frío y vergüenza, que, aunque noble y elegante en el movimiento de sus miembros… tiembla agotado próximo al desmayo […] Pocas veces nuestra escultura barroca ha logrado conmover con esta visión y complejo sentimiento de belleza y dolor del desnudo"*.

[29] *Ibídem*, p. 234.

[30] CRUZ CABRERA, J. P. "Alonso Cano y la escultura barroca granadina", en DÍEZ JORGE, M. E. (comis). *La Granada del XVII. Arte y cultura en la época de Alonso Cano*. Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001, pp. 57-71 (68).

venimos comentando, pues habría funcionado como una auténtica carta de presentación para su artífice entre la comunidad carmelitana.



Fig. 6. *Jesús Caído*. Atribuido a José de Mora, entre 1670 y1680. Museo de San Juan de la Cruz, Úbeda (Jaén). Foto: Honorato Justicia Muñoz.

La razón esencial en considerarlo precedente, y no consecuencia, de la hechura de los Nazarenos citados de Úbeda, Baeza, Antequera y Málaga, estriba en las diferencias compositivas: la terracota está concebida para ser vista lateralmente, de perfil, mientras que su visión frontal resulta algo forzada; por otro lado, las efigies citadas en madera policromada mantienen una visión estereométrica más lograda, seguramente por su diseño ajustado a funciones procesionales de la comunidad carmelita.

Su gestualidad, más que de impulso ascendente, es de carácter doliente y casi exánime, como si ya faltaran casi por completo las fuerzas para levantarse y proseguir. Por ello, en comparación con otras imágenes precedentes (las ya antes citadas obras de Sevilla, Málaga y Granada), la figura se desarrolla en una diagonal

bastante tendida, que aporta mayor patetismo a la escena y que prenuncia, aunque con contención, el emocionalismo dieciochesco desarrollado por Salzillo en su versión del mismo tema.

Las posibles fuentes iconográficas utilizadas por el autor nos conducen al mundo cortesano y, por ende, de nuevo a la figura de José de Mora como autor material del pequeño *Jesús Caído* en terracota e inspirador de la serie comentada. Se ha señalado la posible influencia del célebre cuadro de Rafael Sanzio, conocido como el *Pasmo de Sicilia*, que representa a Jesús Nazareno caído, ante la presencia de la Virgen María y varios personajes[31], realizado hacia 1517. Cabe decir que la inspiración en esta obra pudo ser directa, más que a través del conocimiento de estampas, dado que, como ha revelado su reciente restauración, la túnica del Nazareno de Úbeda coincide en su tonalidad azulada, con corlas doradas en bocamangas y cuello, con la imagen pintada por Rafael, además de presentar un concepto plástico muy parecido.

El cuadro de Rafael pudo haber sido muy imitado en el ambiente cortesano y en círculos elitistas. Su influjo puede advertirse en una pieza en bronce dorado de Jesús Caído atribuida al escultor barroco italiano Alesandro Algardi, en el Museo de las Capuchinas de Toledo[32]. Si se tiene en cuenta la relación de Algardi con Giovanni Battista Morelli, que fue escultor de Cámara de Carlos II entre 1664 y 1669, justo antes de que José de Mora le sucediese en dicho oficio en la Corte, podríamos considerar a éste como el difundidor del tipo iconográfico, con una poética muy sublimada y devocional que tuvo bastante éxito también en la demanda de nazarenos devocionales para diferentes núcleos de Andalucía Oriental, como acreditan las imágenes de vestir de Monturque, Almedinilla, Benamejí o Aguilar de la Frontera; todas ellas, con unos característicos rasgos de estilo que hacen pensar no sólo en la obra personal de José de Mora, sino también en el contexto del taller regentado por

[31] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes…*, op. cit., p. 108. Esta obra de Rafael, *Caída en el camino del Calvario,* fue realizada para el convento palermitano de *Santa Maria della Spasimo*, de donde le viene el apelativo popular de *Pasmo de Sicilia*. En 1622 pasó a la colección real de Felipe IV, estando en 1661 en el altar mayor de la capilla del Real Alcázar de Madrid. De ella se hicieron múltiples copias y estampas. Hoy se exhibe en el Museo del Prado.

[32] NICOLAU CASTRO, J. "Unos bronces de Alejandro Algardi en el monasterio toledano de las madres capuchinas", *Archivo Español de Arte*, nº 249 (1990), pp. 1-14. En la clausura de las Descalzas Reales de Madrid se encuentra un Jesús Caído de pequeño formato, adscrito a Algardi, que está relacionado con la producción de la escuela granadina sobre este tema: MONTAGU, J. *Alessandro Algardi*. New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 324-325.

su hermano Diego desde 1684, habida cuenta de la gran cantidad de efigies repartidas por áreas de Andalucía Oriental con estilemas propios de los Mora[33].



Fig. 7. *Jesús camino del Calvario, "El Pasmo de Sicilia"*. Rafael Sanzio, h. 1517. Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado.

No cabe desdeñar otra posible vía de inspiración para José de Mora, aunque más distante, proporcionada por su maestro Alonso Cano, quien trató el tema al menos en dos ocasiones: el dibujo de *Retablo con Via Crucis e Inmaculada*, de hacia 1630, hoy

[33] CRUZ CABRERA, J. P. "La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad", en HENARES CUÉLLAR, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. (comis). *Antigüedad y excelencias*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 118-132 (129).

en colección particular, que presenta líneas comunes con las obras aquí comentadas y el cuadro de Cano de la *Via Dolorosa* en Worcester[34]. Y debe tenerse en cuenta además la vigencia en pleno siglo XVII de una estampa quinientista grabada por Lucas de Leyden, su *Cristo Caído y la Verónica* (1515), del que Murillo hizo en torno a 1670 una versión pictórica, hoy en el museo Thomas Henry de Cherburgo[35]. Cabe añadir que Rafael, en su citado *Pasmo de Sicilia*, se inspiró en un tema de la *Pequeña Pasión* de Durero (1509), y posiblemente también se dejó influir por la estampa de Leyden; de ahí la cercanía de ambas obras y su influencia sobre el tipo iconográfico del Jesús Caído de Úbeda[36].

De entre las demás imágenes de Jesús Caído producidas para la descalcés carmelitana en Andalucía Oriental el *Jesús del Consuelo* de Antequera es el único documentado como obra de José de Mora. Se sabe que lo realizó el escultor en 1690, por encargo de fray Francisco del Niño Jesús, para el convento carmelita de Belén, debido a que en 1742, cuando el escultor Andrés Carvajal procedió a sustituir por un cuerpo totalmente tallado el "tronco en figura de cuerpo" que tenía la figura, en su interior apareció un papel con dicha información[37]. Desde 1760 es una de las efigies titulares de la hermandad de *Servitas* de la ciudad. La adición del cuerpo tallado por Carvajal posiblemente ha desvirtuado un poco la efigie, ya que presenta un extraño giro del rostro más hacia la cruz que en derredor.

---

[34] VÉLIZ BOMFORD, Z. *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos: catálogo razonado*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2011, p. 435. El dibujo aludido podría corresponderse con el perdido retablo de San Alberto de Sevilla.

[35] NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 229.

[36] Esta cuestión sobre las posibles fuentes iconográficas del tema de Jesús Caído en la escultura barroca granadina la hemos abordado en dos ocasiones: CRUZ CABRERA, J. P. "Fuentes y modelos visuales en la configuración de la escultura pasionista granadina", en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 235-243. Y CRUZ CABRERA, J. P. "Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina", en CRUZ CABRERA, J. P. (Coord). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad, 2014, pp. 53-89.

[37] LLORDÉN, A. (O.S.A.). "Una imagen para dos artífices: José de Mora y Andrés de Carvajal", *Jábega*, nº 17 (1977), pp. 78-83. ROMERO BENÍTEZ, J. *El escultor Andrés Carvajal (1709-1779).* Antequera, Chapitel, 2014, pp. 220-222.



Fig. 8. *Jesús del Consuelo*. José de Mora, 1690. Convento de Belén, Antequera (Málaga). Foto: http://www.antequera.es/export/sites/default/galerias/galeriaImagenes/antequera/Turismo/Jueves_Santo.jpg.

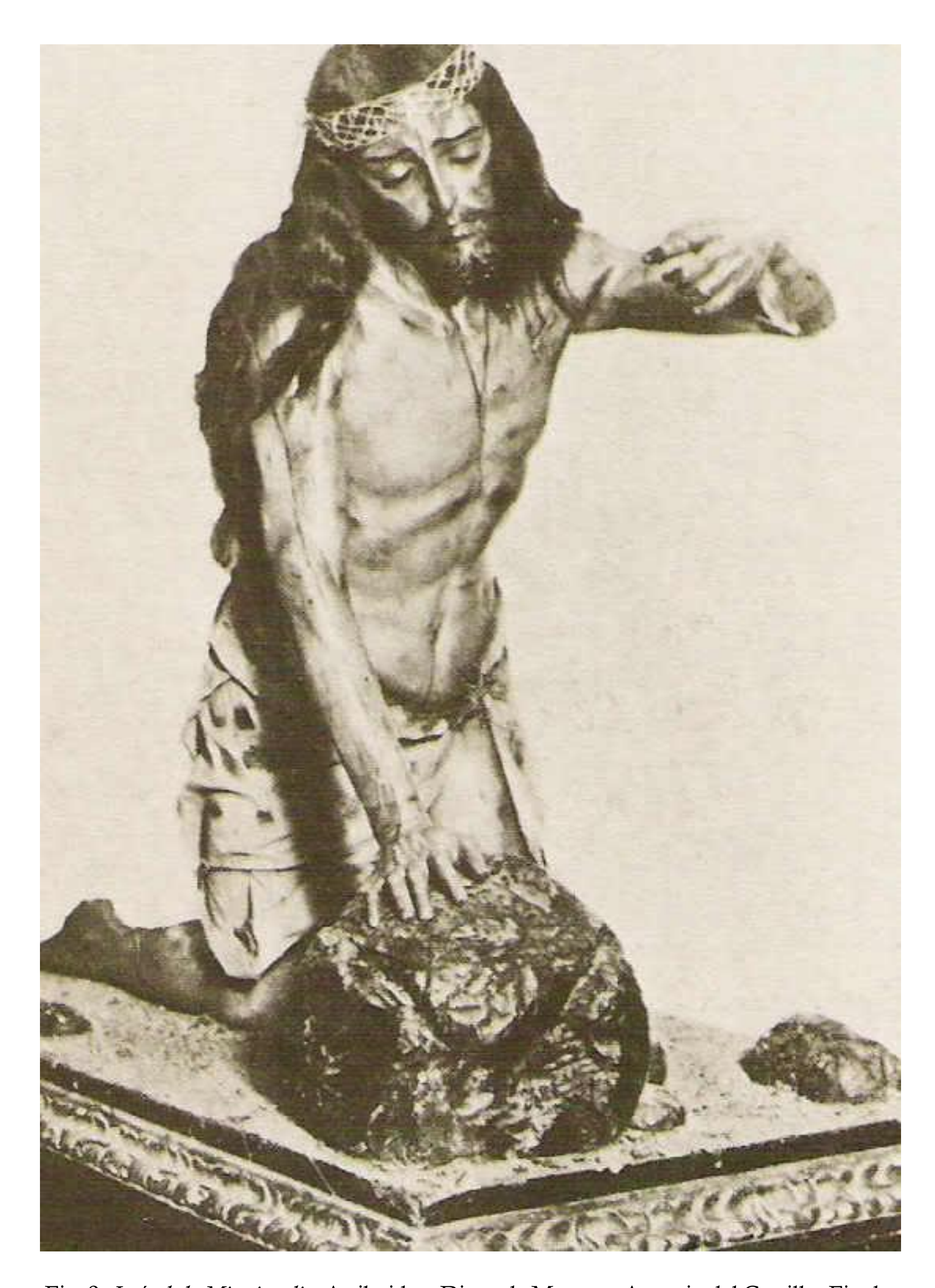


Fig. 9. *Jesús de la Misericordia.* Atribuido a Diego de Mora o a Antonio del Castillo. Finales del siglo XVII o principios del XVIII. Iglesia del Carmen, Málaga. Destruido en 1936. Foto: de la década de 1920.

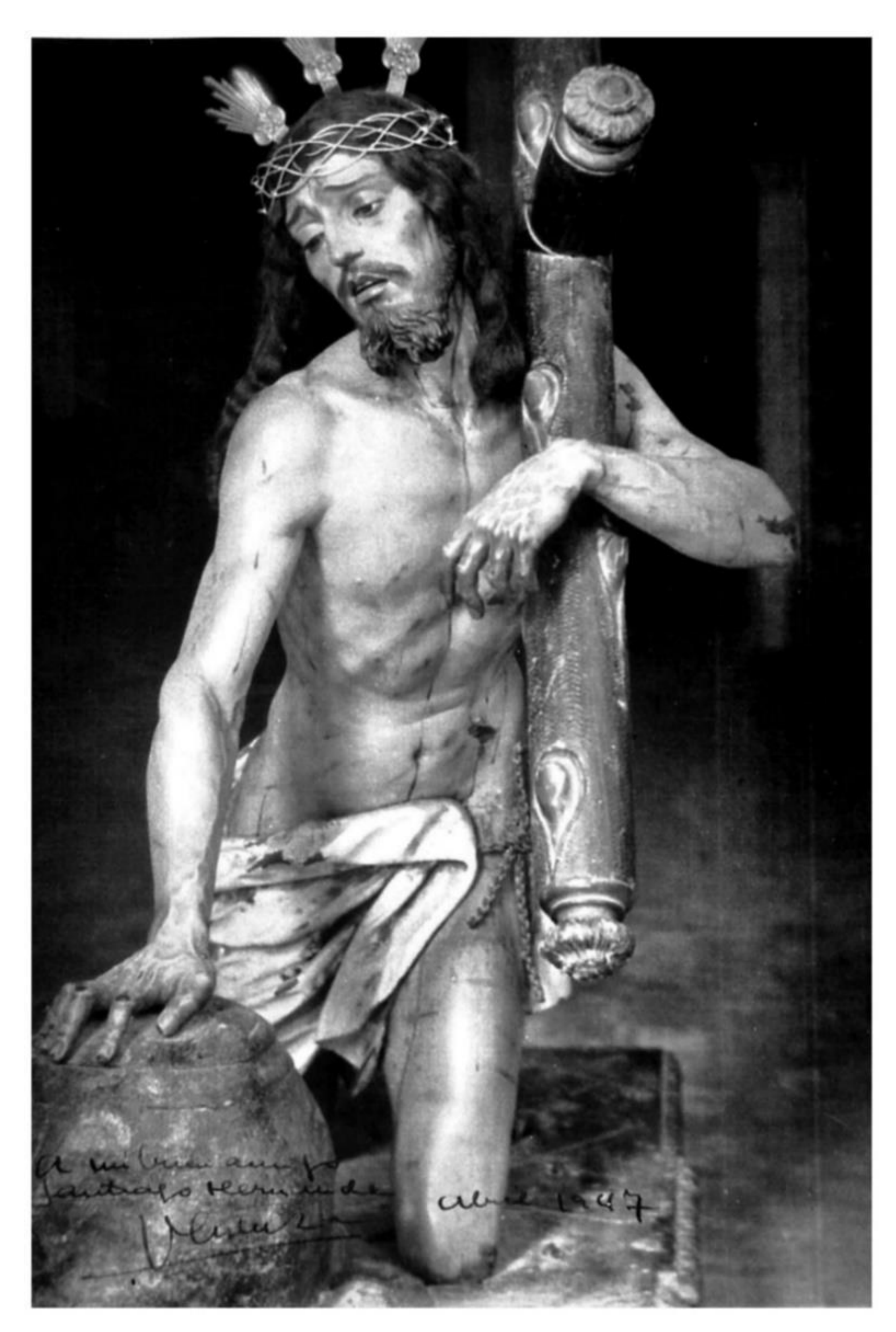


Fig. 10. *Jesús de la Espina.* Atribuido a José de Mora, década de 1680. Convento de carmelitas descalzas, Úbeda (Jaén). Destruido en 1936. Foto: propiedad de Ventura Abril, 1947.

Pieza de excepcional calidad fue la soberbia efigie de *Jesús de la Espina*[38], que habría sido donada en 1663 a las carmelitas descalzas de Úbeda por la dama de Sabiote doña Ana Crespo, quien a su vez encargaría a la monja Gabriela de San José (natural

[38] OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas…", op. cit., pp. 235-236. Para Orozco, esta efigie sería la iniciadora de la serie iconográfica que venimos comentando.

de Granada, profesa en el convento entre 1649 y 1701) su cuidado. Esta afirmación nos parece cuestionable, dado que en su día el profesor Orozco usó una fuente indirecta, sin cotejar[39], que cuadraba casi a la perfección con su empeño en adjudicar la efigie a José de Mora, con cuyo estilo, por lo demás, coincide perfectamente. Una fuente más directa la ofrece el historiador ubetense Miguel Ruiz Prieto, quien mencionaba la presencia de dos imágenes diferentes de Jesús Nazareno, una en el coro alto, que sería la donada por dicha señora, y otra en la iglesia, al afirmar que "también existe en el convento una magnífica escultura de Jesús Caído, con su cruz a cuestas, que parece del célebre Montañés" y de cuyo origen menciona dos posibles procedencias, bien de Sabiote (los vecinos de dicha villa, cercana a Úbeda, acudían a las fiestas anuales en su honor), bien del convento de los padres carmelitas de dicha ciudad[40]. En 1706 el Concejo erigió una fiesta votiva anual en su honor y, en 1904, se convertiría en una imagen titular de la recién creada cofradía de *Jesús de la Caída*, siendo destruida en 1936[41].

En lo que se refiere a la efigie casi idéntica de Baeza, es preciso corregir por completo la opinión de Orozco, que la vinculó a las carmelitas descalzas de dicha ciudad (en realidad vio la imagen en el convento de agustinas recoletas) y supuso que por tratarse de una réplica posterior debería ser obra de José Risueño y no anterior a 1712, cuando este artífice alcanzara su madurez creativa[42]. Sin embargo, lo cierto es que talla de *Jesús de la Caída* estuvo en el extinguido convento de San Basilio, del Carmen Descalzo, hasta su desamortización en 1836, y que para darle culto se estableció en dicho cenobio la cofradía homónima en 1698, lo cual nos permite datarla como poco algunos años anterior a dicha fecha. Como queda dicho, su parecido con el perdido ejemplar ubetense alcanza cotas de elevado mimetismo, si

[39] PASQUAU, J. *Biografía de Úbeda*. Úbeda, Gráficas Bellón, 1958, p. 303.

[40] RUIZ PRIETO, M. *Historia de Úbeda* (1906). Úbeda, Asociación Alfredo Cazabán Laguna, 2006, Tomo II, p. 187. Es difícil dilucidar a tenor de su texto a qué Nazareno se refería como donación de doña Ana Crespo en 1663. El propio Orozco consideraba la fecha demasiado temprana para que José de Mora (1642-1724) tuviese ya definido y madurado su estilo, por lo que pensó en que dicha data "podría tratarse de un error o referirse a otra imagen anterior" (OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas…", p. 235). Ruiz Prieto (p. 186) hace mención de la dotación de una fiesta a Jesús Nazareno -difícil saber cuál de los dos- por parte del marqués de Santa Cruz de Pan y Agua en 1684; fecha ésta que nos parece mucho más plausible para la imagen de *Jesús de la Espina*.

[41] La escultora imaginera sevillana Lourdes Hernández Peña ha realizado en 2015 una perfecta réplica del *Jesús de la Espina*, a partir de las fotografías en blanco y negro conservadas, y a instancias de un devoto particular. La actual imagen procesional de la hermandad es obra de Mariano Benlliure, de 1942.

[42] OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas…", op. cit., pp. 236-237.

bien su modelado se presenta algo más suave y naturalista, por lo que, sin descartar la posible atribución a José de Mora, nos decantamos más por la intervención de su hermano, Diego de Mora (1656-1729), rechazando la atribución a Risueño (1665-1732) por las mismas cuestiones de madurez profesional argüidas por Orozco a tenor de una datación incorrecta y tardía[43].



Fig. 11. *Jesús de la Caída*. Atribuido a Diego de Mora, antes de 1698. Convento de agustinas recoletas, Baeza (Jaén). Foto: taller de restauración del IAPH.

Al no conservarse su casi gemela imagen de Úbeda, ésta de Baeza puede considerarse sin duda la más bella de la serie y una de las más logradas en lo referente a la iconografía de Jesús Caído en la estatuaria hispana. Así lo acreditan su expresividad

[43] La atribución a Risueño -y la datación posterior a 1712- fue mantenida por Alberto Villar Movellán en el catálogo de la exposición celebrada en Granada con motivo del IV Centenario del fallecimiento de San Juan de la Cruz: HENARES CUÉLLAR, I. (comis). *Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid, Turner, 1991, p. 134. Sin embargo nos parece cuestionable (RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., et al. op. cit, p. 287), dado que en 1698 el regidor baezano Antonio de Guzmán y Quesada dotó una memoria en la "capilla del Santo Cristo Nazareno de la Caída". Por ello mantenemos su atribución a un maestro del círculo de los Mora, especialmente Diego (CRUZ CABRERA, J. P. "La escultura barroca granadina…", op. cit., p. 129).

exánime y dramática, la extraordinaria corrección de su cuerpo totalmente tallado, la estudiada composición diagonal del conjunto y la calidad de los detalles, como la tensión muscular, con venas y tendones hinchados, del brazo y mano apoyados sobre una gran piedra. Este elemento aparece en las demás efigies, pero en ninguno presenta un perfil tan esférico, lo que ha propiciado su interpretación con un sentido alegórico, redencionista, como representación del globo terráqueo[44]. En nuestra opinión, no se trata de una alegoría (como sí puede observarse en la esfera sobre la que figura arrodillado el *Cristo del Perdón* de Luis Salvador Carmona, en la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza) sino de una sencilla roca , y así parece confirmarlo también la opinión de fray Juan de Santa Ana, cuando en su sermón dedicado a esta efigie, en 1740, alude al "Sagrado Nombre de Jesús, venerado en su sagrada imagen caída sobre una piedra, y con la santa cruz al hombro"[45], sin aprovechar la ocasión para otro tipo de disquisiciones.

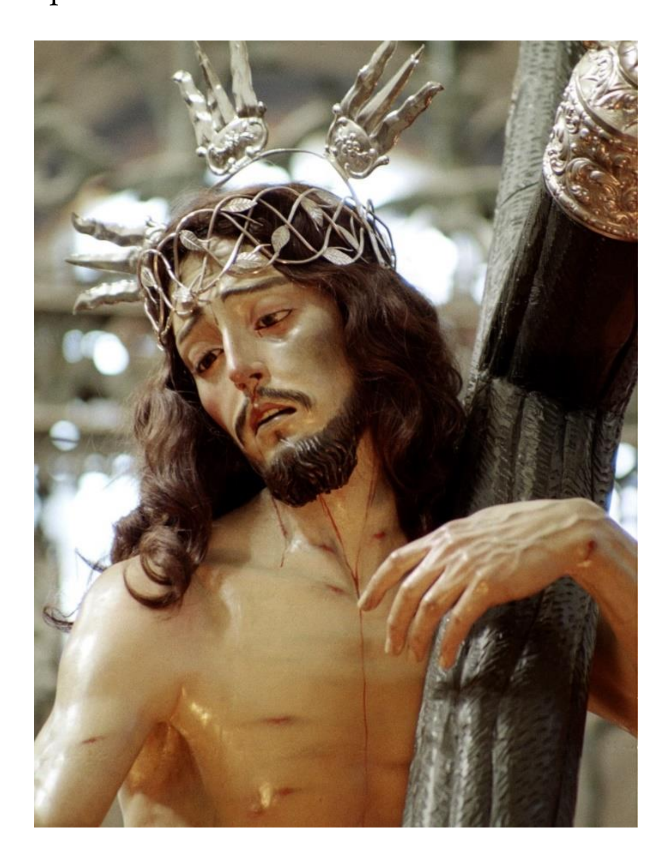


Fig. 12. *Jesús de la Caída*. Baeza (Jaén). Foto: Pedro Narváez Moreno.

[44] OROZCO DÍAZ, E. "Unas obras desconocidas…", op. cit., p. 248. Esta línea han seguido otros autores: "Cristo apoya su mano en un globo terráqueo que hace las veces de simbólica "roca" al transferirse al madero la emblemática misión de alegorizar la poderosa carga de los Pecados del Mundo que Cristo asume y verifica sobre sus hombros" (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. op. cit., p. 177).
[45] Véase la nota 24 de este estudio.

EPÍLOGO

Las imágenes reseñadas de Baeza, Úbeda, Córdoba, Málaga y Antequera representan un momento de especial devoción de la orden carmelitana a Jesús Caído, en el ámbito de Andalucía Oriental. A partir del siglo XVIII, que sepamos, prácticamente se ve truncada esta proyección, y habrá que esperar hasta 1879 para encontrar una nueva erección canónica de hermandad dedicada a esta advocación, en la localidad de Aguilar de la Frontera, con una imagen dieciochesca atribuida al imaginero Blas Molner. Y, hasta 1941, en lo referente a la hermandad de *Jesús Caído* de Cádiz, fundada en la parroquia del Carmen.

El tipo iconográfico aquí descrito tendrá muy repercusión en la imaginería posterior, entre otras razones porque, salvo el caso de *Jesús de la Caída* de Baeza, las demás efigies citadas tuvieron más cultos internos que externos, hasta la organización en torno suyo de cofradías penitenciales. De ahí que sólo hayamos podido atestiguar una imagen del mismo tipo fuera del ámbito carmelitano, pero en la cercana Villacarrillo (Jaén), por desgracia perdida en los sucesos de la Guerra Civil. Aunque los cronistas de su hermandad retrotraen su fundación a principios del siglo XVII y adscriben la efigie a la órbita de Martínez Montañés, lo cierto es que las fotografías que de ella se conservan muestran una obra del círculo de los Mora, en línea con los ejemplares de Úbeda y Baeza, que a partir de 1868 recibió culto en el convento de clarisas de Santa Isabel de los Ángeles, sin que se conozca su procedencia documentalmente[46].

La mayor parte de las efigies que se hicieron a partir del siglo XVIII en Andalucía surgieron seguramente en el ámbito de las tradiciones pietistas del *Via Crucis*; de ahí el apelativo de *Jesús de las Tres Caídas* para la mayor parte de las mismas, aludiendo a la novena estación de este popular rezo, y como germen de hermandades penitenciales en diversas iglesias y ermitas, desligadas de la tutela carmelitana. Por su parte, el tipo iconográfico más repetido será el tipificado desde los inicios del Barroco en Sevilla y Málaga: Jesús caído, apoyado sobre una piedra y en ademán de

[46] RUBIALES GARCÍA DEL VALLE, R. "La iglesia de Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo. Semblanza histórico artística", *Revista de la Asociación de Amigos de la Historia de Villacarrillo (Ahisvi)*, nº 12 (2013), pp.1-24: http://www.ahisvi.es/Articulos/santaisabel.pdf [consultada en marzo de 2017]. Tras la Guerra Civil realizó una nueva efigie, imitando en lo posible la perdida, José Navas Parejo.

levantarse, en composición frontal dominante y con el tronco muy alzado, casi en línea vertical.



Fig. 13. *Jesús de la Caída*. Círculo de los Mora. Finales del XVII o principios del XVIII. Iglesia de Santa Isabel de los Ángeles. Villacarrillo (Jaén). Foto: https://es.slideshare.net/CIJVILLACARRILLO/fotos-villacarrillo.

Tal es el caso, por ejemplo, del Nazareno que se conservaba en el convento de la Encarnación de Málaga, y hoy está en la localidad malacitana de El Atabal, que procesionó entre 1940 y 1943 en sustitución del perdido *Jesús de la Misericordia, "El Chiquito"*, de aquella capital; o la efigie de Valverde del Camino, tallada en 1791 por

Blas Molner (muy semejante al arriba citado de Aguilar de la Frontera); o la efigie procesionada por la hermandad lucentina de la *Vera Cruz*, anónima de principios del siglo XVIII; o la tallada en 1742 por José Jiménez Valenzuela, para la ciudad cordobesa de Cabra, y hoy se conserva en la localidad de Rota. A ellos habría que añadir dos obras transformadas: una antigua figura de Jesús en su entrada en Jerusalén, de Isla Cristina, readaptado por Antonio León Ortega en 1974 y una efigie de Jesús recogiendo sus vestiduras, de Alonso Gayón (1703) en Osuna, que fue reconvertida en la década de 1960, con una disposición semejante a la de la efigie hispalense de Jesús de las Penas, ya mentada. A este respecto no nos resistimos a citar la mejor derivación de aquel tipo, creado en los talleres de Pedro Roldán, también sevillana, tallada por Benito Hita y Castillo en 1752, y que hoy recibe culto en la ciudad isleña de Santa Cruz de la Palma.

La gran mayoría de imágenes contemporáneas de Jesús Caído sigue el prototipo ya citado ejemplificado en las populares imágenes sevillanas de *Jesús de las Tres Caídas* de la hermandad de la *Esperanza de Triana* y de la hermandad de *San Isidoro*. Verbigracia: la imagen de *Jesús de las Penas* de Huelva (Antonio León Ortega, 1944), Jesús de la Caída de Jaén (Emilio Navas Parejo), 1956[47]), *Jesús de la Salud* de Rota (Luis Ortega Bru, 1962), el *Jesús Caído* de Fernán Núñez (Francisco Bonilla Villalva, 1961, con una atípica colocación del brazo izquierdo sobre la parte superior del *stipes*), el Nazareno de Ceuta (Pedro Pérez Hidalgo, 1983), el de La Línea (Manuel Hernández León, 1985), el *Jesús Caído* de Almería (Luis Álvarez Duarte, 1990), el de Algeciras (Lourdes Hernández Romero, 1998), Torredonjimeno (Miguel Tirao Carpio, 2007) o el Puerto de Santa María (Juan Montaño, 2014).

[47] Curiosamente esta efigie sigue los estilemas propios de la escuela granadina barroca de los Mora, tal y como hizo su padre José Navas Parejo para la reposición de las perdidas efigies, ya citadas, de Málaga y Villacarrillo. Sin embargo se aparta de la composición desmayada de éstas y sigue la tipología sevillana propia del las *Tres Caídas* de Triana.



Fig. 14. *Jesús de la Caída*. Emilio Navas Parejo, 1956. Iglesia de Santa María Magdalena, Jaén. Foto: Jorge Rodríguez.

Pocas imágenes se apartan de dicho modelo. Algunos siguen el citado de *Jesús de las Penas* de Sevilla: la efigie de las *Tres Caídas* de Arcos de la Frontera (Antonio Castillo Lastrucci, 1940) y las Tres Caídas de Jerez (Ramón Chaveli, 1940). Y, en fin, se apartan del mismo modelo algunas efigies que muestran a Jesús a punto de caer o ya casi totalmente levantado -*Jesús de Pasión* de Motril (Antonio Barbero Gor, 1985), la imagen de Dos Hermanas (Francisco Moreno Daza, 1995), *Jesús de la Caridad* de la

Barriada del Príncipe de Sevilla (Javier Roán, 2004) o el Nazareno de San Fernando (Jesús Vidal, 2009)-, mientras que el *Jesús de las Tres Caídas* de Loja (Domingo Sánchez Mesa, 1948) es en realidad un nazareno en pie, caminando, el *Cristo del Trabajo* de Granada (Eduardo Espinosa Alfambra, 1986), con su mano apoyada sobre un tronco, se inspira en el devocional lienzo del *Cristo del Paño* de Moclín, y el *Jesús del Gran Poder en su Tercera Caída* (Domingo Sánchez Mesa, 1973) es el más distanciado de los modelos anteriores: una composición deudora de tipos pictóricos como el lienzo de *Jesús Caído* de Tiépolo en el Museo Lázaro Galdeano, de 1772- que muestra a Cristo casi aplastado bajo el madero, al igual que de la obra de imagineros castellanos, como Manuel Cacicedo Canales (Pamplona, 1952) y Quintín de la Torre (Zamora, 1947).



ENTRE LA DEVOCIÓN Y EL ENTRETENIMIENTO BURGUÉS: EL PAPEL DEL CENTRO ARTÍSTICO Y LITERARIO EN LA REVITALIZACIÓN DE LA SEMANA SANTA DE GRANADA

José Antonio Díaz Gómez

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 80-105

DECADENCIA Y EMERGENCIA DE LA SEMANA SANTA EN LA GRANADA TARDODECIMONÓNICA

En la última década, se han concitado diferentes estudios sobre la evolución de la Semana Santa granadina, especialmente en torno a la efeméride que fue estimada como la conmemoración del centenario de su morfología contemporánea en el pasado año 2009. Los ecos de ese año aún perduran en la memoria colectiva, a causa de la gran expectación que suscitó la novedad que suponía la celebración de una gran procesión antológica, bajo el título de *Passio Granatensis*, rememorando a aquella que, salvando todas las distancias, fue habitual en la tarde del Viernes Santo granadino entre 1909 y 1923.

Por lo común, los citados trabajos de investigación giran en torno a la incertidumbre respecto de la presencia de hermandades y cofradías en la Ciudad de la Alhambra en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Incluso existe quien ha puesto su particular empeño en dibujar un panorama de tintes casi apocalípticos, según el cual por esas fechas toda confraternidad penitencial se hallaba extinta y la celebración de la Pasión, Muerte y Resurrección no era más que un recuerdo del pasado. Nada más lejos de la realidad. Si bien las políticas liberales decimonónicas supusieron un duro varapalo para la continuidad de la vivencia pública de la espiritualidad inherente al Barroco, lo cierto es que ni dejó celebrarse por ello la Semana Santa, ni las cofradías desaparecieron de la faz de esta tierra granadina.

No es ésta la ocasión para detenerse minuciosamente en el análisis de las políticas conducentes al decaimiento de las manifestaciones públicas de fe. No obstante, es necesario dilucidar el modo en que tal resultado no fue sino el fruto de una necesaria reforma de la sociedad española a todos los niveles, que hunde sus raíces en las premisas ilustradas con que numerosos prelados afines a la causa reformista de Carlos III comenzaron a abominar del oscurantismo y las sangrientas praxis que habían acabado por dominar el ámbito de las procesiones religiosas[1]. Asimismo, con las leyes de exclaustración y desamortización de 1835, comenzaría un proceso por el cual la sociedad asistía a la caída de una serie de símbolos que hasta entonces eran

[1] MARTÍN GARCÍA, A. "Ilustración y religiosidad popular: el expediente de cofradías en la Provincia de León (1770-1772)", *Estudios Humanísticos. Historia,* nº 5 (2006), pp. 137-158.

intocables e incuestionables[2]. Tras el expolio de los conventos y monasterios, a finales de los años 40 del XIX llegaría el turno a las hermandades de cualquier clase, las cuales quedaban sin la posesión de sus tierras y principales fuentes de ingresos. El cierre de los cenobios obligaría a su traslado a templos parroquiales y, ante la incertidumbre de los siguientes sucesos, fue habitual la reclamación de objetos y donaciones que habían sido legados a las corporaciones bajo condiciones muy específicas. En consecuencia, al expolio le sucedieron el abandono y la indiferencia.



Fig. 1. *Peculiar estación de la Hdad. del Santo Vía Crucis del Albaicín en el camino de ascenso a la Ermita de San Miguel.* Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1911, DVD 3/Caja 2.31-34/Caja 33 (6x9cm), imagen nº2.

Pero, aunque heridas de muerte, para el desarrollo de sus fines primeros, que van más allá de cualquier salida procesional, las cofradías no necesitarían para su

[2] Cfr. MARTÍ GILABERT, F. *La Desamortización española.* Madrid, RIALP, 2003.

supervivencia más que del interés y, por qué no, de la obstinación, de aquellas personas poseedoras de convicción suficiente para ello, así como de un cierto arraigo al legado que otrora constituyese la vida ordinaria de las generaciones pretéritas. (Fig. 1) Sin embargo, la sociedad tardodecimonónica era ya muy diferente y, en lo que respecta a la religión, se consolidaba una disociación de género por la cual el ámbito devocional permanecía siendo algo inherente a la cotidianeidad de la mujer. Mientras tanto, el varón seglar, desprendido de un papel relativamente activo en el interior de los templos, se preocupaba más de seguir los modelos sociales de la época, mostrando una mayor preocupación por la política y la industria[3]. Y ello pese a que, una vez pasados los ecos revolucionarios de 1868, la Restauración Borbónica traería parejo el establecimiento de un catolicismo social a partir de 1874, en base al cual y gracias a una nueva complicidad del clero secular, la religión volvía a ser empleada por el poder como escaparate significante de orden, paz y estabilidad[4].

Con todo, fueron los años del Sexenio Democrático aquellos mismos en que fue llevada a cabo una cuestionable reordenación urbana de Granada. La burguesía, laicizadora y anticlerical, había tomado el control de la ciudad y abogaba por una modernización de corte europeo, que pasaba por la desaparición de relevantes hitos del patrimonio histórico local. Es ésta la etapa en que son demolidos el ala este del Palacio Arzobispal, las torres de San Felipe Neri, el Colegio de San Pablo, el Convento de la Victoria y la Parroquia de San Gil[5], que por entonces era donde radicaba la sede de la Cofradía del Santo Entierro. Precisamente, el día en que comenzaron los trabajos que borraron del plano urbano la última construcción citada, el 20 de octubre de 1868, Manuel Gómez Moreno, como miembro de la Comisión de Monumentos, procede a tomar medidas, anotaciones y fotografías de la misma. Tales acciones le condujeron a ser detenido y acusado por la Junta Revolucionaria de Granada de tratar de desacreditar la Revolución[6]. Gómez Moreno fue un personaje decisivo a la hora de preservar la memoria de una Granada que iba siendo desposeída de buena parte de su historia visible sin ninguna clase de piedad.

---

[3] MORA BLEDA, E. "El paradigma *género* y *mujeres* en la historia del tiempo presente", *Historia Autónoma,* nº 2 (2013), pp. 143-160.
[4] RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, C. "Las relaciones Iglesia-Estado en España durante los siglos XVIII y XIX", *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea,* nº 19 (2009), pp. 197-218.
[5] BARRIOS ROZÚA, J. M. *Reforma urbana y destrucción del Patrimonio Histórico en Granada*. Granada, Universidad, 2008, pp. 225-237.
[6] *Ibídem*, pp. 481-483.

De hecho, su persona se había convertido en un elemento incómodo para los miembros de la Comisión Municipal de Ornato que, como él mismo sentenciaría, «ostentan con harta frecuencia en sus manos el pico demoledor que amenaza constantemente a venerados edificios»[7]. Por ello, no debe sorprender su posterior posicionamiento como miembro del Centro Artístico y Literario, altamente interesado en hacer de la Semana Santa granadina una puesta en escena de sus tesoros artísticos.

Por ende, la Semana Santa que puede encontrarse en la Granada del último tercio del XIX, al igual que en la mayor parte de España, a excepción de los particulares derroteros de Sevilla[8], se basaba en celebraciones más o menos intimistas, que contaban con algunos actos externos de cierta solemnidad, los menos, pero que en su mayor parte discurría en el interior de los templos. Y ello lo hacía contando con un papel muy destacado de la mujer, como se indicaba, que tendría su magnánima plasmación en el grandilocuente aparato que popularizó a los Monumentos Eucarísticos del Jueves Santo de aquel periodo. Un fiel testimonio de ello lo proporciona desde sus recuerdos Federico García Lorca:

> *«era una Semana Santa de encaje, de canarios volando entre los cirios de los monumentos, de aire tibio y melancólico como si todo el día hubiera estado durmiendo sobre las gargantas opulentas de las solteronas granadinas, que pasean el Jueves Santo con el ansia del militar, del juez, del catedrático forastero que las lleve a otros sitios. Entonces toda la ciudad era como un lento tiovivo que entraba y salía de las iglesias sorprendentes de belleza, con una fantasía gemela de las grutas de la muerte y las apoteosis del teatro. Había altares sembrados de trigo, altares con cascadas, otros con pobreza y ternura de tiro al blanco: uno, todo de cañas, como un celestial gallinero de fuegos artificiales, y otro, inmenso, con la cruel púrpura, el armiño y la suntuosidad de la poesía de Calderón»*[9].

Por fortuna para aquellas pretensiones, como se indicaba a priori, en el año de 1874 ya se respiraba en España el clima que traería consigo la reposición de los Borbones en el Trono y, con ello, la restauración de un catolicismo social que va a hacer posible

---

[7] *Ibíd*.

[8] LUQUE TERUEL, A. "Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla hasta mediados del siglo XIX", en VIDAL BERNABÉ, I. y CAÑESTRO DONOSO, A. *Arte y Semana Santa*, Ed. Monóvar, Hermandad del Cristo, 2014, pp. 179-213.

[9] GARCÍA LORCA, F. *Obras.* Madrid, Akal, 1994, Vol. 6, p. 445.

la reaparición común de las grandes procesiones religiosas fuera de los templos. De hecho, meses antes de que fuese proclamado como rey Alfonso XII, es posible apreciar el cambio de línea política que experimentaba el Ayuntamiento de Granada. Tanto es así, que el Consistorio Municipal consigue conformar una comisión civil y religiosa, con la que compromete a la aristocracia y a las autoridades a asumir la responsabilidad de organizar con la mayor pompa posible la Procesión del Santo Entierro de Cristo en la tarde del Viernes Santo 4 de abril. La comitiva partió desde la Iglesia de Santa Ana, nueva sede de la Parroquia de San Gil, a las 5 de la tarde, con las imágenes del Cristo Yacente en su urna de carey y la sublime dolorosa de la Soledad del Monasterio de Santa Paula[10]. (Fig. 2)



Fig. 2. *Salida de la Urna del Santo Entierro de la Iglesia de Santa Ana.* Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1909, DVD 1/Archivador 1. CD 1. Albaicín y Semana Santa/Semana Santa, imagen nº1.

[10] Archivo Histórico Municipal de Granada [AHMGr], *Salida de la Procesión del Santo Entierro*, 1875, Sig. C.00904.0010 (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.

Al año siguiente, las garantías de organización y seguridad para que pudiese salir a la calle la Procesión del Santo Entierro eran ya una competencia propia de la Comisión de Funciones Públicas del Ayuntamiento, cuyo dirigente era por entonces Ricardo Alfaro. En sesión de la Comisión de 22 de febrero, presidida por el alcalde Pablo Díaz Giménez, Marqués de Dílar, se nombra una junta directiva para la procesión, presidida por Francisco Bermúdez Cañas y se dispone por vez primera que

> *«se vista una Sección de Soldados Romanos en el número que el estado de los fondos lo permitan. Que se adorne lo mejor posible el Santo Sepulcro. Que se procure una imagen de San Juan para que vaya detrás de la Virgen de la Soledad. Que la invitación para el convite se haga profundamente, encareciendo a los concurrentes la asistencia en traje negro, encargando la dirección de la procesión a persona competente para evitar los cortes que tanto deslucen las procesiones»*[11].

Además, se establece una cuota de inscripción de 40 reales y se crean comisiones parroquiales formadas por los mismos aristócratas, para estimular la respuesta participativa de los párrocos y sus feligreses. La iniciativa debió tener tal acogida que, para aquel Viernes Santo de 1876, teniendo la cita lugar el 15 de abril, la organización de la procesión ya corría a cargo de una organización eclesiástica denominada *Asociación del Santo Entierro*, encabezada por el prestigioso teólogo Servando Arbolí Faraúdo. Quizás esta nueva iniciativa partió, dada la participación ciudadana, con el fin de contrarrestar un excesivo control civil de un acto que es en esencia principalmente religioso. No obstante, el Ayuntamiento continuaba prestando su apoyo incondicional al evento y se ordenó la asistencia obligatoria de los empleados de todas las oficinas municipales[12].

(Fig. 3) El desfile del Santo Entierro había adquirido la morfología que mantendrá en las próximas décadas. La efigie de *San Juan Evangelista* procedía del retablo mayor del Monasterio de Santa Isabel la Real y era trasladado al de Santa Paula en los días previos a la procesión. Desde allí, partía el Viernes Santo tras la *Soledad*, transcurriendo por calle Elvira hasta Plaza Nueva, para salir al encuentro de la Urna

[11] AHMGr, *Procesión del Santo Entierro*, 1876, Sig. C.00904.0039 (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.
[12] *Ibídem*.

del Entierro a las 5 de la tarde. En el año 1881, *El Defensor de Granada* daba testimonio de cómo «en muchos años atrás no ha salido el Santo Entierro de una manera tan brillante y esplendorosa»[13]. La pompa y el boato de esta procesión llegó hasta el extremo de que las religiosas de Santa Paula llegaron a vender propiedades para poder afrontar la confección de un nuevo manto para la *Soledad*, cuyo costo se elevó a 30.000 pesetas[14].



Fig. 3. *La Soledad de Santa Paula girando hacia la Real Chancillería; al fondo se divisa el San Juan de Santa Isabel la Real*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1909, DVD 1/Archivador 1. CD 1. Albaicín y Semana Santa/Semana Santa, imagen nº10.

Las imágenes procesionaban en las denominadas como "carrozas" y recorrían las principales calles del centro urbano, transitando por el interior de la Catedral, en un

[13] Archivo-Hemeroteca Casa de los Tiros [AHCT], *El defensor de Granada*, 17 de abril de 1881.
[14] *Ibídem*.

desfile que solía demorarse sobre unas cinco horas. Al cortejo se incorporaban una escolta romana, niños cantores, niñas portadoras de atributos pasionistas, plañideras, bandas de música, algunos penitentes de hábito negro en el tramo de la *Urna*, morados en el de la *Soledad* y blancos en el de *San Juan*. Por supuesto, el cortejo iba precedido por las andas de la *Vera Cruz* y de los sones lastimeros de las mismas tres chías que durante los días previos recorrían la ciudad solicitando donativos[15]. Por supuesto, completaban las filas todas las autoridades civiles y, normalmente, en representación del Arzobispo acudía el párroco de San Gil, todos los cuales daban por finalizada la procesión con un opíparo ágape[16].



Fig. 4. *Nazareno de la Hdad. del Santo Vía Crucis del Albaicín en la subida a la Ermita de San Miguel*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1911, DVD 3/Caja 2.31-34/Caja 33 (6x9cm), imagen nº2.

---

[15] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUDALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción.* Granada, Universidad, 2002, pp. 243-257.

[16] AHMGr, *Procesión del Santo Entierro*, 1876, Sig. C.00904.0039 (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.

(Fig. 4) En los años sucesivos, la Procesión del Santo Entierro se mantendría con esta morfología, al tiempo que emergían nuevas congregaciones populares dedicadas al culto religioso externo. Así, en 1881 el barrio del Albaicín organizaba su propia Procesión del Santo Entierro por iniciativa del párroco del Salvador. Dos años más tarde, nacía en el Realejo Alto la hermandad que recuperaba la veneración del *Señor de los Favores* y, al año siguiente, comenzaba a celebrarse el hoy tan popular rezo de la Coronilla de las Cinco Llagas en el Campo del Príncipe a las 3 de la tarde del Viernes Santo[17]. Bajo la advocación de *Cristo de la Expiración*, el Crucificado de José de Mora ya contaba con una renovada congregación por esas mismas fechas, así como la *Virgen de las Angustias* de la Alhambra celebraba sus solemnes fiestas en la ciudadela en torno al Día de la Raza[18].

APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL CENTRO ARTÍSTICO Y LITERARIO

El Centro Artístico y Literario (actualmente también con el título de Científico añadido) quizás fue la primera entidad local que tuvo la capacidad de comprender la potencial dimensión cultural de una vivencia esencialmente religiosa, como lo es la celebración externa de los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. No podía ser de otra manera si, al momento de su fundación contaba entre sus filas con la ilustre visión liberal del adinerado comerciante Vicente Arteaga como presidente, del pintor y arqueólogo Manuel Gómez Moreno como vicepresidente, o de Agustín Caro Riaño como secretario. Junto con otros insignes miembros de la alta sociedad granadina del momento, todos ellos bajo la innegable influencia del literato Francisco de Paula Valladar y Serrano, quien desde 1883 regentaba la revista *La Alhambra*, convertida en el principal vehículo de difusión cultural y artística en la ciudad durante el cambio de siglo[19].

El Centro Artístico nacía en medio de todo el clima social descrito a priori, un 1 de febrero de 1885, con la aprobación de sus primeros estatutos, para celebrar su sesión

---

17 LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva…*, op. cit., pp. 243-257.

18 AHMGr, *Fiestas. Semana Santa*, 1929, C.03008.0652 (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.

19 MARTÍN ROBLES, J. M. "La vinculación entre arte-periodismo en el fin de siglo granadino. Pintores locales en la Alhambra (1898-1910)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 33 (2002), pp. 157-168.

inaugural el 12 de abril siguiente, en su primitiva sede, ubicada en un local del primer piso del edificio número 20 de Plaza Nueva, donde hoy se levantan los Juzgados. En ese mismo entorno, tan sólo ocho días antes, se había celebrado, con toda la oficialidad y pompa que la caracterizaba, la tradicional Procesión del Santo Entierro que, al atardecer de cada decimonónico Viernes Santo, recorría las principales calles del centro de la ciudad. Aunque reducidas a las efigies presentes en las tres carrozas antedichas, las cualidades artísticas de aquella Semana Santa ya llamaban la atención de esta asociación intelectual destinada a convertirse en la memoria cultural de Granada desde el fomento de la Literatura y las Bellas Artes. Así, además de los directivos ya mencionados, componían la nómina inicial del Centro Artístico, entre otros, los nombres de los literatos Ángel Ganivet, Matías Méndez Bellido, Nicolás María López, y de los artistas Francisco Morales y González, Francisco Mariño Peñalver, José María Rodríguez Acosta o, quien era la auténtica alma de unión del colectivo, el médico, ensayista y pintor Valentín Barrecheguren[20].

La vida inicial en la sede del Centro Artístico fue altamente activa, donde las personalidades enunciadss desarrollaban tertulias, compartían ratos de lectura y de ocio, programaban excursiones o impartían clases de sus especialidades, además de dar vida al *Boletín del Centro Artístico*, que fuese una de las publicaciones culturales e intelectuales más relevantes de la Granada finisecular, cuyo inicio tendría lugar el 1 de octubre de 1886. Así también, se sucedían las exposiciones artísticas de resonancia, los sofisticados conciertos y la pronunciación de conferencias de gran prestigio, una actividad que fue especialmente intensa durante la etapa de mayor auge, entre los años 1889 y 1890, en que ostentó la presidencia el arabista Leopoldo Eguílaz[21].

En el año de 1893, el Centro Artístico cambiaba su domicilio a un local más amplio para sus necesidades en la plaza del Carmen. Empero, el 18 de agosto de ese mismo año fallecía Valentín Barrecheguren y comenzaron a suscitarse diversas tensiones internas que condujeron prontamente a la institución por un camino de declive, que se vería confirmado el 12 de agosto de 1898, cuando sus integrantes acordaban sentenciar su clausura temporal:

---

[20] S.n. "Secretaría del Centro", *Boletín del Centro Artístico*, nº 1 (1886), p. 7.
[21] Cfr. FERNÁNDEZ DE TOLEDO, T. *El Centro Artístico de Granada.* Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1989.

> *«la junta general de esta sociedad citó a sus socios para ultimar los acuerdos que habían de tomar para su temporal suspensión […] en el Hotel Siete Suelos […] celebraron un banquete con la asistencia de los socios siguientes: D. Manuel Gómez, don Rafael Latorre, don Diego Marín, don Isidoro Marín, don Sebastián Lustau, don M. Gómez Martínez, don Nicolás María López, don Modesto Cendolla, don José Moreno, don Luis Fernández de Córdoba, don Agustín Caro Riaño, don José Ruiz de Almodóvar y don Juan Fernández Cabezas»*[22].

En este estado de *impasse* quedaría el Centro Artístico y Literario hasta que, el 27 de enero de 1908, Francisco de Paula Valladar tomase las riendas de la dormida iniciativa y consiguiese reorganizar la institución, contando con una parte considerable de la plantilla anterior y, en pocos meses, logra concentrar una nómina de socios que casi duplicaba a la de la primera etapa, gracias al audaz aprovechamiento de los ecos de la convocatoria de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza[23]. Ahora cuenta con el apoyo de las nuevas generaciones de artistas e intelectuales granadinos, entre los que se contaban el músico Ángel Barrios, los pintores Eugenio Gómez Mir y Luis Derqui, o el escritor Constantino Ruiz Carnero, junto a algunos veteranos ya conocidos de la primera generación, tales como Caro Riaño, Ruiz de Almodóvar o Gómez-Moreno. El solemne acto de reapertura tenía lugar en el salón de plenos del Ayuntamiento de Granada el 15 de marzo siguiente, con su instalación a los pocos meses en la nueva sede del número 27 de la calle Campillo Alto, pasando a los pocos años por distintas sedes hasta establecerse en el edificio del *Café Suizo* de Puerta Real, donde permanecería hasta 1936[24].

Es durante esta segunda etapa cuando el Centro Artístico, además de retomar, con alta participación, toda la actividad artística e intelectual de su primer periodo, realiza una más que notable apertura a la ciudad de Granada, con la promoción de numerosas iniciativas destinadas a la participación y beneficio social. Así, el 5 de enero de 1912, discurría por las principales vías del centro urbano la estimada como Cabalgata de Reyes más antigua, destinada a recoger y entregar regalos a los niños enfermos, lo cual poco tiene que ver con el más comercial desfile generalizado en

[22] AHCT, *La Publicidad,* 12 de agosto de 1898.
[23] JUAN GARCÍA, N. y ARRUGA SAHÚN, J. "La Exposición Hispano-Francesa de 1908", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* nº 90 (2003), pp. 115-220.
[24] Ver nota nº 21.

todo el país a partir de los años 50. Ese mismo año, el Centro Artístico instalaba la primera caseta de feria y recuperaba las carocas para las fiestas del Corpus Christi. (Fig. 5) También, un año antes, en febrero de 1911, era implantado por las mismas manos un primer desfile de Carnaval que partía desde el Hospital Real. No obstante, con anterioridad a la gestación de este tipo de festejos que han perdurado o no en el tiempo, al iniciar la primavera del año 1909, la iniciativa del Centro Artístico ampliaba aquella vetusta Procesión General del Santo Entierro al modo de un museo andante de los mayores tesoros artísticos de la Escuela Granadina de Escultura.



Fig. 5. *Carroza del Carnaval granadino saliendo del Hospital Real*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1911, DVD 4/Caja 2.29/Caja 29 (6x9cm), imagen nº2.

LA SEMANA SANTA DE GRANADA ENTRE 1909 Y 1935: PIEDAD POPULAR Y OCIO BURGUÉS

Ya en los inicios del siglo XX, para la Semana Santa del año 1901, surge un primer conato de cofradía en torno a la procesión oficial. En el Monasterio de Santa Paula parece haberse gestado una incipiente hermandad que en el Domingo de Ramos pretendía procesionar a la *Soledad* antecedida de un nuevo titular cristológico, el eccehomo que, procedente del mismo lugar, había sido puesto bajo la advocación de *Jesús ante los tribunales*[25]. Ello forzó a la Asociación del Santo Entierro a buscar una nueva dolorosa titular, que en este caso sería la hasta entonces venerada como Virgen de los Dolores, que tallase José de Mora en 1671 para el Oratorio de San Felipe Neri, y renombrada para la ocasión como *Soledad*[26]. Era imposible concebir otra advocación para acompañar a la Madre que marcha solitaria tras depositar al Hijo en el sepulcro. Sin embargo, la lluvia impidió su salida y, tras ser traslada al Jueves Santo, el arzobispo Moreno y Mazón decretó la suspensión de cualquier procesión, apoyándose para ello en el manifiesto ambiente de inseguridad civil[27].

Con semejante decisión, las procesiones de Semana Santa en Granada vuelven a quedar *in albis*, como en la etapa anterior a la Restauración. Habrá que esperar al año 1907, para que ya con el arzobispo Meseguer y Costa, vuelva a surgir una comisión organizadora de la Procesión del Santo Entierro, que recuperaría la estampa perdida hacía poco más de un lustro, aunque en esta ocasión decidirán contar con otra imagen de la *Soledad*, en este caso procedente del convento de capuchinas de San Antón[28]. Volvían a las calles de Granada las rancias estampas de un cortejo luctuoso acompañado por alegorías y personajes bíblicos vivientes, marchas fúnebres, cantos angelicales, saetas que brotaban desde el cautiverio y, por supuesto, los decimonónicos tramos de los cuerpos oficiales de civiles, militares y religiosos. (Fig. 6)

[25] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva…*, op. cit., pp. 259-260.
[26] *Ibídem*.
[27] *Ibíd*.
[28] *Ibíd*., p. 261.



Fig. 6. *Autoridades civiles y militares saliendo de la Iglesia de Santa Ana*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1909, DVD 1/Archivador 1. CD 1. Albaicín y Semana Santa/Semana Santa, imagen nº2.

Con todo, el terrorismo continuaba siendo una lacra presente en la sociedad española, ya inmersa en el giro conservador del segundo gobierno de Antonio Maura. Sin embargo, parece respirarse un clima de cansancio en torno al estancamiento que provocaban el miedo político y económico, frente al cual surge una burguesía dispuesta a funcionar dentro de la normalidad y a recuperar el fomento de la actividad cultural. Ello es lo que hace que, a partir de febrero de 1909, algunos miembros del Centro Artístico, con la bendición de Valladar y presididos por la piadosa iniciativa del acaudalado comerciante Victoriano Montealegre, se hagan cargo de gestionar la Comisión del Santo Entierro. Con el fin de ganar apoyos sobrados para esta empresa, nombran presidente de honor de la comisión al banquero

Manuel Rodríguez Acosta y consiguen despertar el entusiasmo de Félix Peral Gámez, párroco de San Gil[29].

La idea era bien precisa: crear en Granada una Semana Santa que se mirase en aquellas otras de Castilla, Cuya procesión del Santo Entierro, sin perder el rango de oficialidad, sacaba de los templos sus principales tesoros artísticos, para crear un desfile en que estuviesen representadas, en la medida de lo posible, las estaciones del Viacrucis, más el misterio irrenunciable de la soledad de María. Concretamente, a los tres pasos tradicionales de la *Urna de San Gil*, la *Soledad de Santa Paula* y el *San Juan de Santa Isabel*, fue posible sumarles otros cuatro: el *Eccehomo de la Humildad de Santa Paula* que hacía ocho años intentó aquella frustrada salida, el *Crucificado de José de Mora*, la *Oración en el Huerto de San Antón*, más las parcas andas con la *Vera Cruz* que abría el cortejo[30]. En 1910, desaparecen el *Huerto* y el *Eccehomo de la Humildad*, pero salen a la calle *Jesús del Prendimiento de la Magdalena*, el *Señor de la Columna de San Cecilio*, el *Nazareno de San Antón*, la *Virgen de las Angustias de la Alhambra*, y hasta el poco procesionable *Santo Entierro del Museo de Bellas Artes*, que hubo de ser dispuesto sobre un armón de artillería para esta novedosa finalidad. En 1911, vuelve a incorporarse la *Oración en el Huerto de San Antón* y el paso del *Entierro* es sustituido por el misterio viviente que preside el *Señor de la Sábana de Santa Paula*, por iniciativa de dos miembros del Centro Artístico, Nicolás Prados y Francisco Vergara. En 1913, *Santa María de la Alhambra* es sustituida por la *Virgen de las Angustias de San Andrés*, más cercana en su estética a aquella otra de la Patrona de la ciudad[31]. Y con esta morfología se mantendría en los años inmediatos. (Fig. 7)

El cronista local Julio Belza, cuenta cómo en su niñez asistía atónito a la contemplación del curioso cortejo desde un balcón de la calle Reyes Católicos:

> *«Abría, marcha, como decía siempre la prensa local, cuatro números y un cabo de la Guardia Municipal montada, que era toda la caballería soportable para el erario de la ciudad, cuyos équites no muy duchos por cierto en castrenses reglamentos y con olvido de la solemnidad del día, llevaban desenvainados sus relucientes sables vírgenes de todo cruce con enemigos aceros.*

---

[29] AHMGr, *Fiestas Religiosas. Solicitud de ayuda para la procesión del Sto. Entierro*, 1909, Sig. C.02110 (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.

[30] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva*…, op. cit., pp. 263-266.

[31] *Ibídem*.

Tras la cruz alzada y ciriales enarbolados por sacristán y monaguillos muy puestos de roquete […] comenzaba aquella larguísima sucesión de pasos sin más trono que unas andas, cuyo modesto armazón se cubría con faldones de percalina, ocultando de paso a los ganapanes portadores del misterio.

Escoltando los pasos, en nutridas filas, unos hombres cirio en mano, vistiendo toscas túnicas negras o blancas […] No faltaban bandas de música para interpretar las consabidas marchas fúnebres, como no faltaban sobrepellices y capas pluviales del clero, ni los chaqués de las autoridades, ni los uniformes de las comisiones militares y, por supuesto, la escolta de una compañía del regimiento de Córdoba […]»[32].



Fig. 7. *La Virgen de las Angustias de San Andrés a su paso por la Gran Vía; al fondo, de nuevo el San Juan de Santa Isabel la Real*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1909, DVD 1/Archivador 1. CD 1. Albaicín y Semana Santa/Semana Santa, imagen nº8.

[32] BELZA Y RUIZ DE LA FUENTE, J. *Miserere. Historia de la Cofradía del Silencio.* Granada, TAT, 1990, p. 34.

Precisamente a esta Semana Santa que testimonia Julio Belza es a la que responde la paternidad del Centro Artístico. Gracias a su actividad, en 1909 fue posible recaudar entre socios y comerciantes la nada despreciable cantidad de 3.887 pesetas, con las que se pudo confeccionar los austeros tres nuevos pasos que se añadieron al cortejo. (Fig. 8) El del *Crucificado de San José*, por ejemplo, tuvo un costo de 350 pesetas, y ello que su configuración era de lo más simple[33]. De aquel presupuesto, salieron las túnicas de los penitentes, los puntuales exornos florales, las bandas de música, el acostumbrado ágape para las autoridades y, por supuesto, la gratificación necesaria para que un buen puñado de hombres se prestasen a empujar los pasos o a vestir la túnica nazarena.



Fig. 8. *El Cristo de la Expiración de San José sobre su carroza en la Plaza de Santa Ana*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1909, DVD 1/Archivador 1. CD 1. Albaicín y Semana Santa/Semana Santa, imagen nº5.

[33] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva*…, op. cit., p. 268.

Granada poseía ya lo que, a posteriori se ha denominado como procesión general, viacrucis magno o Santo Entierro antológico, en cualquier caso, a la manera de Castilla. Eso sí, parece que el elemento piadoso era algo que no podía faltar pero que, a un mismo tiempo, se hacía accesorio para los organizadores. No era necesario disponer grupos escultóricos para crear misterios de los presentes en cualquier Semana Santa de envergadura en España. Lo que más interesaba era exhibir una suerte de exposición andante de la Escuela de Escultura Granadina:

> *«[…] allá por 1909, el Centro Artístico decide organizar nuevamente el Santo Entierro y, claro es, que de acuerdo con los fines primordiales de la Sociedad, no es precisamente el deseo de mover a la piedad de las gentes quien motiva tal organización, se debía tratar más bien de exhibir unas valiosas esculturas y mostrar a propios y extraños —como si de un museo en movimiento se tratara— el tesoro imaginero encerrado en la penumbra de los templos y sacado ahora a plena luz del día […] Naturalmente, la Iglesia no lo consideraría así, estimándolo por el contrario, como un acto litúrgico muy útil para enfervorizar al pueblo creyente y en consecuencia ni regateó el permiso ni dejó de prestar toda la colaboración y facilidades que el Centro Artístico precisara»*[34].

Con todo, los pasos eran simples soportes cubiertos con pobres telas donde mostrar la imagen en solitario. Para el *Crucificado de San José*, el Centro Artístico costea también una gran cruz de madera, lisa, sin más adorno sobre ella que la efigie del Cristo exánime. Además, en lo que respecta al interés artístico de los organizadores, por encima del piadoso, existe una preocupación por la conservación de las tallas, puesto que, pese a que en 1909 las imágenes tuvieron que soportar un intenso aguacero, para 1916 ya consta una suspensión de la procesión por existir riesgo de lluvia y peligrar la integridad de las meritosas tallas[35]. El adorno, de acuerdo con aquel gusto del momento que huía del exceso ornamental, prescinde de todo barroquismo decorativo para las "carrozas".

En cuanto atañe a la burguesía local, al más semejante modo en que Clarín retrata en *La Regenta*[36], ésta se agolpaba en los balcones del nuevo entramado urbano con cierta trivialidad, para contemplar el paso de la comitiva y el comportamiento de las

[34] BELZA y RUIZ DE LA FUENTE, J. *Miserere*…, op. cit., p. 33.
[35] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva*…, op. cit., p. 262.
[36] ALAS CLARÍN, L. *La Regenta.* Madrid, EDAF, 1999, pp. 891-893.

clases más humildes. Este Santo Entierro ya no se presentaba tan resguardado como el de fines del siglo XIX, sino que ahora transitaba por la amplitud de la Gran Vía y los tramos existentes de embovedado del Darro. Era una estampa de otros tiempos puesta en marcha para entretenimiento de la burguesía, que a un tiempo se burlaba de los comportamientos poco decorosos de los nazarenos. De éstos, decía Julio Belza que «no eran penitentes y sí mercenarios pagados con un duro, cuya conducta durante la procesión dejaba mucho que desear, ausentándose de las hileras para beber al paso en las tabernas, gastándose bromas entre risotadas y palabrotas»[37]. (Fig. 9)



Fig. 9. *Aguador repartiendo agua entre el bullicio de la Plaza de Santa Ana; al fondo a la derecha, se distingue el Cristo de la Expiración de San José.* Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1909, DVD 2/Archivador 3. CD 2. Varias, imagen nº14b.

[37] BELZA y RUIZ DE LA FUENTE, J. *Miserere*…, op. cit., p. 34.

Todo parece apuntar a que los años de esplendor de esta forma de celebrar la ciudad el Viernes Santo tuvo su auge entre 1909 y 1915, dado que en los años subsiguientes parece que la recaudación no consiguió alcanzar las 2.000 pesetas, por lo que los medios se veían reducidos[38]. García Lorca así lo testimoniaba al narrar cómo cuando era niño sólo pudo salir en algunas ocasiones en esta procesión, dado que «los ricos granadinos no siempre querían dar su dinero para este desfile»[39]. Por tanto, la organización de la Procesión del Santo Entierro ya duraría tan sólo lo que la piadosa paciencia de las congregaciones católicas se demorase en organizar las que serían las primeras cofradías de penitencia de la Granada contemporánea. De hecho, las crónicas de aquel momento, hacen hincapié en el acendrado fervor que revestían los traslados de las imágenes hasta Santa Ana en los días previos, y el contraste poco edificante con que se ponían en la calle para la procesión general.

(Fig. 10) Así, en 1917, dentro de la particularidad que revestían las celebraciones de Semana Santa en el Albaicín, surge la Cofradía del Santo Viacrucis en la Parroquia de San Juan de los Reyes[40], mientras que desde San Andrés comienza a salir el Domingo de Ramos una concurrida Procesión de las Palmas[41]. En 1918, la Adoración Nocturna toma el relevo para la tarde del Viernes Santo, ya como *Hermandad del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*, presidida por Félix Peralta[42], eso sí, sin renunciar a la participación de los cuerpos oficiales y rescatando la olvidada estampa de la escuadra de romanos:

> *«En una casa de la calle de la Colcha, que es la calle donde venden los ataúdes y las coronas de la gente pobre, se reunían los "soldaos" romanos para ensayar. […] Eran gente alquilada: mozos de cuerda, betuneros, enfermos recién salidos del hospital que van a ganarse un duro. Llevaban unas barbas rojas de Schopenhauer, de gatos inflamados, de catedráticos feroces. El capitán era el técnico de marcialidad y les enseñaba a marcar el ritmo, que era así: "porón..., ¡chas!", y daban un golpe en el suelo con las lanzas, de un efecto cómico delicioso»*[43].

38 LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva…*, op. cit., pp. 268-271.
39 GARCÍA LORCA, F. *Obras.* Madrid, Akal, 1994, Vol. 6, p. 445.
40 LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva…*, op. cit., pp. 273-280.
41 *Ibídem*, pp. 281-285.
42 AHMGr, *Comunicación e invitación de la Hdad. del Sto. Entierro de Ntro. Sr. Jesucristo a la procesión del Cristo el Viernes Santo (Semana Santa)*, 1918, Sig. C.02201 (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.
43 GARCÍA LORCA, F. *Obras.* Op. cit., p. 445.



Fig. 10. *Cabeza de la Hdad. del Santo Vía Crucis del Albaicín llegando a la Ermita de San Miguel*. Foto: Instituto Gómez-Moreno, Fondo Martínez Riobóo, 1911, DVD 3/Caja 2.31-34/Caja 33 (6x9cm), imagen nº2.

En 1922, la *Soledad de Santa Paula*, comenzó a procesionar con *San Juan* por su barrio del Boquerón con independencia de hacerlo también en la procesión general, a la que se sumaba al año siguiente la Cofradía del Viacrucis para ayudar a dignificar el acompañamiento y el porte de las imágenes[44]. A partir de 1925, el *Crucificado de San José* ya sólo saldría a la calle como único titular de la recién fundada Cofradía del Silencio[45] y, a ésta, se sumarían pronto nuevas fundaciones que podrían fin al modelo de procesión general castellano, para aproximar la Semana Santa granadina al formato de las estaciones de penitencia diarias de Andalucía Occidental, de lo cual acabaría abominando García Lorca:

[44] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva*…, op. cit., p. 271.
[45] BELZA y RUIZ DE LA FUENTe, J. *Miserere*…, op. cit., pp. 36-37.

«Yo pediría a mis paisanos que restauraran aquella Semana Santa vieja, y escondieran por buen gusto ese horripilante paso de la Santa Cena y no profanaran la Alhambra, que no es ni será jamás cristiana, con tatachín de procesiones, donde lo que creen buen gusto es cursilería, y que sólo sirven para que la muchedumbre quiebre laureles, pise violetas y se orinen a cientos sobre los ilustres muros de la poesía»[46].



Fig. 11. *Cartel de Semana Santa de 1935, diseñado por el almeriense Miguel Salmerón Pellón*. Foto: Centro Artístico, Literario y Científico.

(Fig. 11) Con todo, la participación del Centro Artístico como entidad potenciadora de la dimensión cultural de la Semana Santa en Granada volvería a ponerse de

[46] García Lorca, F. *Obras.* Op. cit., p. 445.

manifiesto justo a las puertas de la llegada de la II República. En el año 1931, bajo la presidencia de don Francisco Gómez Román, se convocan las bases del primer concurso para la creación de un cartel artístico anunciador de la Semana Santa, con un premio único de 250 pts., del que sale ganador el ilustrador Curt Volker. Sin embargo, a causa de la situación política y las próximas suspensiones de las salidas procesionales, el concurso no volverá a tener lugar, bajo las mismas bases, hasta 1935, año en que resulta ganador el almeriense Miguel Salmerón Pellón. Y, desde ese año, hasta 1940 y 1941, siempre mostrando escenas propias del casticismo cofrade granadino a seis tintas[47]. A partir de 1942, se hace cargo del concurso la Federación de Cofradías, que había sido fundada en 1927, y con ello se pierde la vinculación directa de esa insigne institución cultural granadina que es el Centro Artístico, cuyo papel para prender la mecha de la institución actual de numerosas tradiciones, no sólo de la Semana Santa, ha resultado crucial y no se encuentra suficientemente reconocido.

CONCLUSIONES

No son pocas las críticas contemporáneas que, desde dentro del sector de las cofradías, claman contra la consideración de la Semana Santa actual como un hecho cultural, incluso muy por encima de su vertiente religiosa. Aún sin entrar a considerar la carga devocional de quienes la hacen posible, resulta innegable que la Semana Santa se confecciona gracias a una concatenación de factores internos y externos que miran ante todo al hecho artístico-cultural que supone, especialmente en lo que se refiere a las partidas económicas de las subvenciones que se le ofrecen y a la atracción que se despierta entre el público en general.

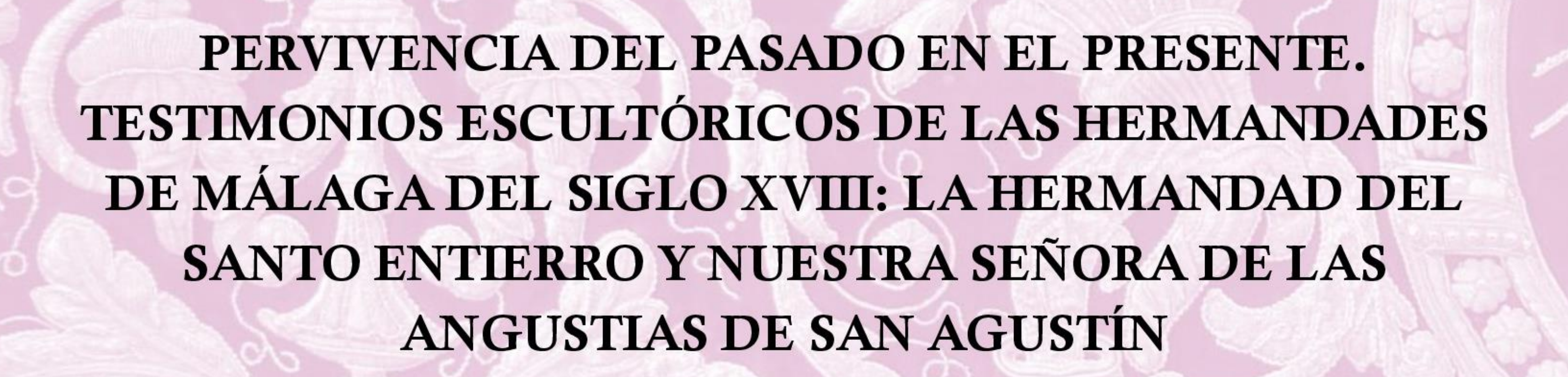
Así pues, a lo largo de estas páginas, ha podido dilucidarse cómo ya a finales del siglo XIX, esta conmemoración externa de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, poco o nada tenía que ver con la intensidad piadosa de las procesiones del periodo contrarreformista precedente. Antes bien, pasaban a constituirse como un elemento de visibilidad política con que se trataba de manifestar ante el pueblo el cese de las

[47] AHMGr, *Concurso para el cartel anunciador de la Semana Santa*, 1935, Sig. CA.C.041.007. (Servicios. Función Pública / Cultura), s.n.

inestabilidades que habían traído consigo las reformas de las políticas liberales. Por tanto, la Semana Santa, entendida no en una dimensión litúrgica, sino en la celebración de la pompa de sus procesiones, se constituía como un signo de un modelo de Estado en que la Iglesia y el Ejército se daban la mano en lo que a ordenación social se refiere.

Empero, la mayor industrialización del país en los albores del siglo XX, traería consigo la generalización de una burguesía, nutrida de intelectuales, que se aproximaba a las viejas tradiciones con un punto de vista diferente. Y en este contexto apareció el Centro Artístico y Literario de Granada, asumiendo las riendas de una anquilosada Procesión General del Santo Entierro, que ahora pasaba a ser una exhibición de las joyas de la imaginería granadina, entre los gestos de participación más o menos acertados de las clases más humildes. Los testimonios de la época han transmitido que no se trataba de un acto devocional, sino que, ante todo, seguía siendo esa procesión oficial decimonónica en que se exhibía lo más pingüe de las autoridades locales, con un incremento de su valor cultural, en el que se encuentra igualmente un relativo intento por generar una sensibilidad común en torno al por entonces tan denostado patrimonio de los templos granadinos.

El Centro Artístico y Literario costeó y diseñó la Semana Santa contemporánea de Granada, convirtiéndola por algo más de una década en un ensayo que se miraba en otras formas de entender la Semana Santa, por lo que se incorporan representaciones atípicas, como el paso viviente del *Entierro de Cristo* que aún perdura hasta nuestros días, pero huyendo de cualquier barroquismo a excepción del ya contenido en las imágenes. Con todo, gracias a esta labor, quedaban sentadas las bases para el inicio de esa misma Semana Santa centenaria que ha ido creciendo, prosperando y consolidándose en las últimas décadas.



PERVIVENCIA DEL PASADO EN EL PRESENTE. TESTIMONIOS ESCULTÓRICOS DE LAS HERMANDADES DE MÁLAGA DEL SIGLO XVIII: LA HERMANDAD DEL SANTO ENTIERRO Y NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE SAN AGUSTÍN

Pedro Duarte Alés

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 106-128

La Cofradía del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo* y *Nuestra Señora de las Angustias*, desde sus inicios, fue una de las más señeras en la Málaga moderna. Pese a ser una de las más antiguas, tuvo tal relevancia y despertó tanta devoción en la sociedad malagueña que, "*aparte de las cuotas establecidas para el ingreso, se hacían colectas para recaudar y sufragar gastos extraordinarios como cera y ornamentos de sus cultos ordinarios y especialmente los de Semana Santa*"[1].

FUNDACIÓN DE LA COFRADÍA Y ESTABLECIMIENTO EN EL CONVENTO (SIGLO XVI)

Coincidente con la fecha de establecimiento definitivo de los agustinos en Málaga (1575), la Cofradía de las Angustias se establece en el convento, síntoma de la rápida fama que adquirió el templo, en una capilla de 25x17 pies a la que más adelante, en 1590, se dotaría de una reja de madera realizada por Lorenzo de Medina. Desde 1577 existía como ente religioso, así lo prueba el testamento de María de Mendoza, viuda de Cristóbal de Córdoba y Lemos, del 11 de octubre de 1577, que deseaba ser enterrada en la parroquia, acompañada por los cofrades de las Ánimas y las Angustias[2]. Sin embargo, su fundación legal como Cofradía se produjo en 1589, recogiéndose sus estatutos y condiciones de establecimiento en la carta de fundación estudiada por el padre Llordén[3].

A cambio del apoyo de los frailes agustinos con su participación tanto en las procesiones y cultos como en el ejercicio de enterramientos de hermanos y afiliados a la Cofradía, y del uso del convento, los mayordomos debían entregar 22 ducados a censo y hacerse cargo de los gastos del mismo. Otros deberes de los cofrades eran, además, hacerse cargo del entierro de sus hermanos difuntos, afrontar los gastos y acudir al sepelio de los frailes fallecidos. Así, vemos una pronta relación entre la cofradía y la orden agustina, quien los defendería, si fuera necesario, en caso de pleitos.

[1] FERRER MAESE, E. "El padre Andrés Llordén: la memoria histórica de Málaga", en *Archivos y Cofradías. La religiosidad popular andaluza a través de sus documentos*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2007, pp. 72-73.
[2] LLORDÉN, A. y SOUVIRON, S. *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*. Málaga, La Española, 1969, p. 65.
[3] *Ibídem*, pp. 65-70.

Desde un principio, debemos tener presente que "*los miembros de la Cofradía de las Angustias pertenecieron a los estratos medios-profesionales liberales como los escribanos, procuradores y escribanos de la curia desde su fundación*"[4]. En 1599, su patronato ya reposaba sobre este cuerpo de funcionarios, aunque no de manera oficial todavía, pero ejercían los cargos de mayor importancia, pues "*los hermanos mayores se reclutan, mayoritariamente, entre los individuos que ejercen profesiones liberales ligadas al Derecho*"[5].

CONSOLIDACIÓN Y DESARROLLO DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII



Fig. 1. *Bóveda de enterramiento de la Cofradía del Santo Entierro*, Diego de la Vella, 1593. Iglesia conventual de San Agustín, Málaga. Foto: Pedro Duarte Alés.

Una vez asentada la Cofradía en el convento de san Agustín, se fue adaptando en el espacio-tiempo con una rapidez inmensa. Tanto es así que, para cumplir con las obligaciones de enterramiento de la Cofradía se construyó una bóveda de pechinas a mediados de 1593 (Fig. 1), realizada por el albañil Diego de la Vella, por la que cobró

[4] RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. "El entorno arquitectónico y urbanístico de la Hermandad del Descendimiento en su Historia: las sedes canónicas. Antecedentes históricos: la Iglesia conventual de San Agustín", en *Descendimiento: 25 años de Historia. 400 años de devoción*. Málaga, Fervorosa Hermandad Sacramental y Real Cofradía de Nazarenos del Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo, Nuestra Señora del Santo Sudario y María Santísima de las Angustias, 2002, pp. 72-73.

[5] *Ibídem*, p. 42.

420 reales: 220 por adelantado y el resto al finalizar la obra[6]. Tras su edificación, tenemos noticias de enterramientos en ella entre 1599 y 1733, siempre relacionados con la propia Cofradía.

El patronato recayó en el cuerpo de escribanos y procuradores desde 1599, como demuestran dos testamentos, de 1599 y 1637, en los que dos hermanos querían enterrarse en la bóveda. Una información que choca en gran medida con la adquisición legal de la capilla en 1754, afirmación que el padre Manrique refutaba valiéndose de un extracto del testamento de 1637:

> *Los escribanos y procuradores, como bienhechores de la capilla de las Angustias, regalan la hechura de la bóveda-enterramiento, pues uno, al menos, de sus representantes, el procurador Francisco de Molina, tiene allí ya su sepultura; más de un siglo después, deciden comprar y compran la capilla-enterramiento*[7].

A comienzos del siglo XVII, se produjo un pleito entre las Cofradías de las Angustias de san Agustín y de la Soledad de santo Domingo, por varias similitudes, tanto en la puesta en escena en la calle y el día de procesión (tarde-noche del Viernes Santo), como en las filiales (la Compañía de las Lanzas y la Cofradía de Arcabuceros), cuyo objetivo era llevar el luto por la muerte de Cristo, hasta el punto de fomentarse un clima de rivalidad y pugna entre ambas. Ya con anterioridad el obispo de Málaga, Juan Alonso Moscoso, pretendió agregar la cofradía de la Soledad al conjunto agustiniano, algo que no realizó por el compromiso de ésta de "*efectuar un donativo anual de 400 reales para una obra pía destinada al cuidado de niños expósitos, así como de una serie de pagos por parte de los propietarios de los barcos que salieran a pescar en domingo*"[8].

Un aspecto fundamental en la historia de la Cofradía de las Angustias es el surgimiento de Hermandades llamadas filiales, algo común a las otras siete Cofradías matrices nacidas en el siglo XVI, cuyo objetivo principal era dar mayor suntuosidad al desfile procesional. En este caso, la potencia de esta institución se verifica con la fundación de cinco Cofradías filiales a lo largo de la década de los 40 del siglo XVII.

[6] LLORDÉN, A. y SOUVIRON, S. *Historia documental…*, op. cit., p. 83.
[7] MANRIQUE MERINO, L. *Las capillas-enterramientos de la Iglesia de San Agustín de Málaga*. Madrid, Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1996, p. 62.
[8] FERNÁNDEZ BASURTE, F. *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII.* Málaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 203. Información recogida en la exposición de la Coronación de la Soledad de Mena, 20-27 de mayo de 2016. Sede de la Agrupación de Cofradías de Málaga.

La primera de ellas fue el Entierro de Cristo, entre 1640 y 1649; se ubica sin exactitud, al constar que, antes de 1640, era ya procesionado, no sabemos si por iniciativa de la Cofradía de la Soledad de santo Domingo. Se trata de la filial que gozó de mayor relevancia, ya que fue la única que sobrevivió al siglo XVII; vivió un período de crisis entre 1671, el último año que consta su salida, y 1683 cuando se reorganizó con ayuda de los mayordomos de la Cofradía de las Angustias. Esta renovación está documentada el 1 de mayo de 1683, cuando Gerónimo Gómez, Juan Gómez y Juan de Mora, escultores y hermanos mayores de la cofradía del Santo Entierro, querían reactivarla por llevar doce años sin salir, para lo que contaron con escribanos y procuradores del número de la ciudad como Miguel Antonio de Saavedra, Antonio Enríquez de Medrano, Pedro Matheos Villazo y Pedro de Perea, hermanos mayores de la cofradía de las Angustias, que ayudarían en lo necesario para que el paso del Entierro procesionase en 1684. Una ayuda concretada en 300 reales que debían devolver en años sucesivos:

> *Trescientos reales para ayuda a comprar la sera por la quaresma del año que viene de mill seisientos y ochenta quatro, y otros trescientos reales por el mismo tiempo deel año siguiente de seisientos y ochenta y sinco, y demás años siguientes, sien reales cada año por las quaresmas perpetuamente para siempre jamas*[9].

Esta ayuda estaba sujeta a una serie de condiciones de obligatorio cumplimiento, como la obligación de los hermanos a participar en la procesión, colaborando en su buen desarrollo, pero también implicaba que tenían derecho a enterrarse en la bóveda de la capilla de las Angustias.

La segunda de las filiales fue el Descendimiento de la Cruz, aunque no tuvo tanta relevancia, documentada desde 1648. Contaba con los pasos del *Descendimiento* y *San Juan Evangelista*, y sus hermanos, que podían ser inhumados en la bóveda de la capilla, portaban velas en la procesión.

El 8 de abril de 1640, apareció en escena la tercera de las cofradías filiales: la Compañía de las Lanzas, cuyo objetivo era acompañar el Entierro de Cristo en forma de milicia, portando lanzas de las que pendían cintas negras, arrastrándolas también

[9] Archivo Histórico Provincial de Málaga [AHPM], Protocolos Notariales [APPNN], escribanía de Miguel Antonio de Saavedra, leg. 1975, ff. 237r- 239v (año 1683).

en señal de luto. Pasó por varias reorganizaciones en 1652 y 1658 debido a la alta mortalidad que dejó la peste bubónica de los años 1648 y 1649, procesos que sirvieron para reforzar su carácter militar, aunque tenemos constancias posteriores:

> *Documentalmente, la última salida procesional fue en 1684, como demuestra la escritura de 25 de abril de 1683, en donde consta que la Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias insta a un hermano antiguo de la Hermandad de las Lanzas, al capitán de la compañía D. Pedro de Campos, a que le acompañe el próximo año con setenta y dos hermanos entre soldados y oficiales*[10].

Esta referencia queda ratificada por la información aportada por los protocolos notariales, ofreciéndonos la relación de mayordomos y hermanos mayores de la compañía de las Lanzas el 25 de abril de 1683[11]: Miguel Antonio de Saabedra y Antonio Enríquez de Medrano, escribanos públicos, Pedro Matheos Villazo y Juan de Perea Ahumada, procuradores del número y "*mayordomos de la Cofradía de nuestra Señora de las Angustias sita en el Convento del señor San Augustin para el año que viene de mill y seisientos y ochenta y quatro […] en dicha Cofradía*"[12]. El capitán de la misma era Pedro de Campos, con ayuda del alférez Baltasar de Bargas, ambos hermanos mayores de la Compañía de las Lanzas que se componía de 72 hermanos soldados.

Gracias a esta serie documental, conocemos también cómo se exornaba el paso procesional, así como sus gastos en la procesión. Debían aportar "*quatro angeles de talla*[13] *que ban en las esquinas de la messa que llevase en dicha compañía, y asimismo, todos los passos de la passion que ban en dicha messa*"[14] y "*dose hachas de sera amarilla […] alumbrando la dicha messa*"[15], así como otros detalles: arrastrarían paños de color negro, y de la punta de las lanzas, pendía un paño de tafetán negro con el sol, la luna y estrellas pintadas en color plata; debían vestir sotanillas. El pertenecer a esta compañía tenía una serie de privilegios, como la dedicatoria de misas, pero aún más llamativo resulta el tema del entierro:

---

[10] FERRER MAESE, Enrique. "El padre Andrés Llordén…", op. cit., p. 81.
[11] AHPM, PPNN, escrib. Miguel Antonio de Saavedra, leg. 1975, ff. 85r- 88v (año 1683).
[12] *Ibídem*, fol. 85r (año 1683).
[13] AHPM, PPNN, escrib. Miguel Antonio de Saavedra, leg. 1975, ff. 87v (año 1683). La documentación nos remite a ángeles turiferarios.
[14] AHPM, PPNN, escrib. Miguel Antonio de Saavedra, leg. 1975, ff. 86r (año 1683).
[15] *Ibídem.*

> *Y asimismo los otorgantes por si, como hermanos mayores de dicha cofradía y en nonbre de los demás […] señalen sepultura a los hermanos de la dicha Hermandad en las bóvedas de dicha capilla, para que los hermanos de dicha compañía, sus mugeres que muriesen e que fuesen enterradas en dicha bóveda, o hagan rogando los derechos de entierro demás gastos que le pertenesiesen*[16].

De esta cuestión, se deduce que pertenecer a la Compañía de las Lanzas garantizaba el entierro también de su familia, por autorización de los hermanos mayores, pero afrontando cada uno sus gastos. Este grupo cofrade debía garantizar que sus hermanos recibieran sepultura en la citada bóveda, se les dijeran las 8 misas requeridas en el día de Todos los Santos y se usaran las 12 hachas de cera amarilla que debían alumbrar al paso procesional[17].

En 1644, se creó la cuarta Cofradía filial: el Triunfo de la Muerte y Niño Jesús, posteriormente denominada Triunfo de la Muerte y Amor Divino al reorganizarse en 1652. Su objetivo era acompañar la insignia, portada por cuatro hermanos, con veinte velas, precedidos por una Cruz-Guía, pero también planteaba "*que la penitencia se efectúa a través de la pública mortificación que constituyen los azotes*"[18], por 72 hermanos flagelantes. A partir de 1652, el número de miembros aumentó a 102, organizándose de esta manera: "*de ellos, 40 de luz, con hachas amarillas de cuatro pabilos, túnicas negras de cola y 8 hermanos para llevar las andas del Triunfo de la Muerte con túnicas negras y el resto de hermanos de sangre azotándose, con túnicas blancas*"[19]. Como derecho similar al resto de filiales, podían enterrarse en la bóveda de la capilla de las Angustias, o en el resto de la Iglesia si no hubiera sitio, así como recibir doce misas por sus almas de manos de doce padres agustinos.

Finalmente, en el mismo año de 1644, surgió la quinta cofradía filial: el Santo Sudario, que debía acompañarlo con hachas de cera, la última creada de esta naturaleza en la década de los 40. Su fundación hay que entenderla en el sentido de "*que la cruz con el sudario fuera una insignia presente prácticamente en todas las procesiones de Semana Santa*"[20], pero también como un elemento que existía en todas las Iglesias

---

[16] AHPM, PPNN, escrib. Miguel Antonio de Saavedra, leg. 1975, ff. 86v (año 1683).
[17] Ibídem, ff. 87r (año 1683).
[18] FERNÁNDEZ BASURTE, F. *La procesión…,* op. cit., p. 195.
[19] FERRER MAESE, E. "El padre Andrés Llordén…", op. cit., p. 84.
[20] FERNÁNDEZ BASURTE, F. *La procesión…,* op. cit., p. 196.

y conventos, por lo que eran filiales que retomaban una antigua fundación que daba culto al Santo Sudario, adaptándose al momento.

Estaba formada por 72 integrantes, "*en memoria de sus setenta y dos discípulos*"[21] y entre sus funciones destacaba la asistencia a enfermos y necesitados, la concurrencia a los entierros de los hermanos fallecidos, la celebración de 112 misas en su honor, y la participación en los sepelios con doce hachas de cera amarilla, acudiendo a la casa del difunto tras la llamada del muñidor. Conocemos el sorteo de dos cargos: el padre de almas, quien garantizaba, *grosso modo*, lo anteriormente expuesto, al encargarse de las misas de difuntos; y el escribano, que recogía en acta todo lo que se trataba en los cabildos.

PROCESIONES

De la organización del cortejo procesional nos interesan dos cuestiones especialmente: la cera y el estandarte, pues en líneas generales, conocemos bien su disposición, similar a una actual: la Cruz-Guía con la que se iniciaba el cortejo, seguida de las insignias y el estandarte de la Cofradía, hermanos de luz y hermanos de sangre (los llamados flagelantes y/o disciplinantes, un elemento popular hasta bien entrado el siglo XIX), y las andas portadas por hermanos.

A la procesión acudían los frailes agustinos y los demandantes o postulantes, cuya misión era pedir limosnas al paso de la procesión. Es un elemento significativo para la vida de la Cofradía ya que, al gozar de tantísimo arraigo en la sociedad malagueña, se nutría de donaciones y donativos con los que costeaban tanto los gastos de cultos y del convento, como los enterramientos. También, se atendía a "*los indigentes, para la fundación de asilos, hospitales y otras obras de beneficencia y piedad*"[22].

Desde sus inicios, el problema de la cera fue una cuestión vital ya que se debían cubrir sus elevados gastos; un ejemplo lo encontramos en 1593, donde se puede apreciar la cuantía de este elemento indispensable en las suntuosas procesiones[23]. Contamos con más referencias sobre el sufragio de la cera para el siglo XVII. El primero corresponde

[21] FERRER MAESE, E. "El padre Andrés Llordén…", op. cit., p. 82.
[22] RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. "El entorno arquitectónico y urbanístico…", op. cit., p. 43.
[23] LLORDÉN, A. y SOUVIRON, S. *Historia documental*…, op. cit., p. 81-82.

al 8 de febrero de 1664, gracias al cual conocemos mejor la procesión del Viernes Santo del 11 de abril de 1665, cuando los mayordomos eran los escribanos Fernando Bastardo y Pedro de Medina, y el procurador Manuel Murillo[24], hermanos mayores de la misma durante ese año. A partir del segundo pago, se menciona también a Francisco Caballero como otro hermano mayor, que debía afrontar con ellos los pagos de la procesión, pues debían a Benito Freyles, Francisco Ballesteros y consortes "*mill y docientos reales el dicho dia del biernes santo en la tarde. Y ello nos an de poder executar y apremiar a los susodichos con solo esta escriptura y su juramento en que lo dexamos definido*"[25], de la procesión de la Virgen a la que acompañaban 100 hachas de cera. También debieron acometer un pago de 1050 reales de vellón a los escribanos Juan Nabarro de Bilches y Pedro de Astudillo, relacionado con las 100 hachas de cera que iban en la procesión del Santo Sudario[26]; y otro a Diego Mellado y Juan Luis de 750 reales por las 60 hachas de cera que acompañaron en la procesión al Descendimiento de la Cruz, "*nuebas y no renobadas*"[27].

El segundo testimonio documental gira en torno a las procesiones del santo Entierro y Nuestra Señora de las Angustias respectivamente; para el 6 de marzo de 1684. El primero "*sale de San Agustín el biernes santo en la tarde, el Santo Sudario con las luces que se acostumbra de hachas de sera blanca*"[28], por las que se tendrían que pagar unos 500 reales de vellón el Domingo de Ramos. En este año, los mayordomos del Santo Entierro eran Miguel Antonio Saabedra y Antonio Corbalán, pertenecientes a las escribanías públicas del número, y Pedro Matheos Villazo, del cuerpo de procuradores de Málaga[29]. Para el 2 de marzo de 1685, la procesión de Nuestra Señora de los Angustias salió a la calle precedida por 40 penitentes que portaban, cada uno, un hacha de cera de cuatro pabilos[30].

Pero no todo se limitaba a la cera, también era problemático quien debía llevar el estandarte, ya que era un puesto prestigioso en la procesión, lo que garantizaba constantes disputas. En el Cabildo de hermanos celebrado para el desfile de 1643,

[24] AHPM, PPNN, escrib. Fernando Bastardo, leg. 1947, pieza 7, ff. 281r-281v. (año 1664).
[25] *Ibídem*, fol. 281v. (año 1664).
[26] *Ibídem*, fol. 282r. (año 1664).
[27] *Ibídem*, fol. 283r. (año 1664).
[28] *Ibídem*, fol. 202r.
[29] AHPM, PPNN, escrib. Fernando Bastardo, leg. 1949, fol. 201r.
[30] Como se puede ver actualmente en la procesión de la Venerable Orden Tercera de Servitas: cada nazareno porta una vela formada por cuatro pabilos unidos entre sí para dar mayor luminosidad.

cuyos mayordomos eran Pedro de Aranda, Francisco de Salvatierra, Luis Matheos Billazo (escribanos del número) y Martín de Xixena Santisteban y Gerónimo de Leyva Bravo (procuradores)[31], se señalaba ser un "*anexo propio desta Cofradia y común de los hermanos della el estandarte y el derecho de sacarlo en la prosecion que sale del Entierro de Christo nuestro Señor el dia del biernes santo de cada un año por la tarde desde que se fundo e ynstituyo esta Cofradia*"[32].

Para entender esta situación, debemos remontarnos al 2 de abril de 1642, cuando Pedro de Aranda, escribano numerario y mayordomo de la Cofradía, se opuso a que Fernando de Pliego procesionase el estandarte al no pertenecer al número de escribanos, pese a lo cual finalmente lo hizo contra la voluntad de la mayoría, situación que se pretendía no repetir. Así pues, en 1643 se conseguiría "*debaxo de las mismas penas y sensuras a que el dicho estandarte y demás bienes de la dicha Cofradia de poder de qualesquiera personas* […]"[33].

En el Seiscientos también se produjeron dos reformas significativas en la capilla, dándole la fisonomía actual al lugar de culto de la Cofradía. En 1667, estaba tabicada en sus dos lados lo que suponía un obstáculo para el paso de los fieles, por lo que este espacio se abrió más tarde, delimitándose el nuevo espacio con una reja. En 1692, se realizó una nueva reja de hierro que sustituía la anterior, en mal estado. Aunque no tenemos documentación que lo verifique, podemos deducir que las realizó el "*rejero Francisco Melgar, maestro mayor de las herrerías y fundiciones reales*"[34], ya que la obra se enmarca dentro de su producción para las Iglesias de la ciudad. Éstas fueron una donación de Diego Ramires de Aguilera[35], como aparece recogido en su testamento:

> *Mando a nuestra señora de las Angustias dos ducados para aiuda a hazer unas berjas de hierro que estan haziendo para su capilla del Conbento del señor San Augustin de esta ciudad, y otros dos ducados se den luego […] a Anttonio de Saabedra, escribano publico de este numero, a cuio cargo estta el hazer dichas berjas, porque asi es mi boluntad*[36].

[31] AHPM, PPNN, escrib. Pedro Ramírez, leg. 1698, pieza 4, fol. 15r (año 1643).
[32] *Ibídem*.
[33] *Ibídem*, fol. 16r (año 1643).
[34] LLORDÉN, A. y SOUVIRON, S. *Historia documental…*, op. cit., p. 91.
[35] AHPM, PPNN, escrib. Fernando Bastardo, leg. 1951, ff. 91r-94v (año 1692).
[36] *Ibídem*, fol. 92v (año 1692).

EL SIGLO XVIII: EL MÁXIMO ESPLENDOR

El siglo XVIII constituye, sin duda, un hito dentro de la Cofradía del Santo Entierro, momento en el que la única filial superviviente se fusionó con la matriz para formar una única Cofradía, y cuando Fernando Ortiz, escultor e imaginero malagueño, realizaría las nuevas y definitivas imágenes titulares.

Otro suceso importante fue la adquisición legal de la Capilla del convento agustino por parte del cuerpo de escribanos y procuradores, si bien ya estaba ligada a ella desde 1599. Por ello, en dicho año, se colocaría una lápida conmemorativa en la capilla, dejando constancia de esta circunstancia: "*Esta Capilla y Patronato es del número de Escribanos y Procuradores de esta ciudad de Málaga. Año 1754*", la cual, lejos de su emplazamiento original, se encuentra actualmente junto a la *Virgen de las Angustias*.

La última cuestión reseñable compete a la reforma de los estatutos en 1725, que buscaban la pervivencia y estabilidad de la Cofradía, cuyos objetivos de procesión, culto interno y asistencia funeraria a sus hermanos se mantenían. Por tanto, no notamos una diferencia abismal en cuanto al siglo anterior, si bien este documento nos sirve para entender mejor algunos temas ya tratados[37].

FERNANDO ORTIZ, EL ESCULTOR DEL SANTO ENTIERRO (1716/1717-1771)[38]

Se inició en el trabajo de la talla en madera en el taller de Miguel de Zayas, desarrollando su trabajo en el taller de José de Zayas, hijo del anterior, alcanzando allí el grado de oficial. Gracias a ambos, alcanzaría el grado de maestro. En esta etapa de formación adquirió un estilo propio fusionando diferentes corrientes; hablamos de "*giros estilísticos de estirpe más preciosista que informan del arte de la centuria dieciochesca, los recursos comunicativos y del devocionismo de corte ascético*"[39]. A esta casuística, hay que

[37] LLORDÉN, A. y SOUVIRON, S. *Historia documental…*, op. cit., pp. 96-98.

[38] En función de las fuentes consultadas, nació en 1717, aunque se plantea 1716 como la fecha real de nacimiento, teniendo en cuenta también la exposición realizada en 2016 por el III Centenario de su nacimiento en Osuna (Sevilla).

[39] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga.* Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, p. 409.

sumarle la fuerte influencia que en él ejerció Pedro de Mena, lo que produjo, a su vez, que haya sido una figura a la sombra del escultor granadino.

Su viaje a Madrid, en 1756 para incorporarse a los trabajos del Palacio Real, supone un punto de inflexión en su estilo. Por ello recibió, aparte de una compensación económica, el título de "*Académico de Mérito en escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*"[40], que llevaba consigo implícito el cargo de encargado de las minas y canteras de mármol, especialidad que le distraería de la producción escultórica hasta los años 60[41], lo que no nos sorprende al tener esculturas de dicho material. Su estancia en Madrid imprimiría una huella italianizante en su estilo, debido al contacto con Juan Domenico Olivieri, escultor de la Corte[42]. Por tanto, podemos decir que "*su estilo, cada vez más italianizante, conformará movidas composiciones de reminiscencia berninesca*"[43] tanto en la fuerza expresiva como en el movimiento de la imagen, dando mayor realismo que refuerce dicha expresividad. Otra de las influencias a su estilo viene de la mano de la colección de esculturas importadas de Génova para la Hacienda del Retiro de Churriana desde finales del siglo XVII, a las cuales tenía acceso[44].

Tras volver de Madrid, convertido ya en una figura de enorme prestigio, hizo frente a varios encargos de vital importancia para la Málaga cofrade, de los cuales, hay que destacar el *Santo Entierro* y la *Virgen de las Angustias*. El contrato para su realización es muy interesante, puesto que se especifica, ante escribano público, qué plazo de tiempo tiene el escultor para la realización de las imágenes, cómo debe ejecutarlas, el pago por las mismas, así como otros datos artísticos de peso, junto al cual aparece una nota marginal que confirma se hizo efectivo[45].

---

[40] ROMERO TORRES, J. L. *Historia del arte de Málaga. La escultura del Barroco*. Tomo X, Málaga, Diario Sur, 2011, p. 104.

[41] ROMERO TORRES, J. L. "Fernando Ortiz", en *Málaga: personajes en su Historia*. Málaga, Arguval, 1985, p. 338.

[42] ROMERO TORRES, J. L. "La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga", en *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga, Junta de Andalucía-Obispado, 1998, p. 79.

[43] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera*…, op. cit., p. 410.

[44] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga.* Málaga, Asociación Cultural 'Cáliz de Paz' GSP Editores, 2010, p. 55.

[45] AHPM, PPNN, escrib. Antonio de Corbalán, leg. 2785, ff. 606r-607v. Ésta es la referencia exacta, ya que el Padre Llordén nos da otra que se correspondería a la signatura de este legajo en sus años de investigación. *Vid.* LLORDÉN, A. *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz*…, op. cit., pp. 599-601.

LA IMAGEN DEL SANTO ENTIERRO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO: ANÁLISIS

En la época que nos corresponde analizar, las representaciones de la Pasión, con un toque teatral, estaban a la orden del día, como puede ser el Encuentro o el Descendimiento de la Cruz, éste último con imágenes de Cristo yacente con brazos articulados. Nuestro caso no es representativo de esta iconografía, pues hablamos de un trono sobre el que se eleva una urna sustentada por "*arcángeles estofados y perfectamente logrados en su actitud*"[46], rodeada por ángeles de menor tamaño, cada uno de los cuales sujeta un atributo de la Pasión del Señor. La urna, que custodia el cuerpo inerte de Jesucristo, se completa con una crestería dorada, rematando el conjunto:

> *El P. Llordén considera la obra de Ortiz maestra en su género con un trono magnifico de factura intensamente barroca, en donde lo decorativo no oculta las líneas básicas de la construcción, sino que le da mayor realce y magnificencia, con un pedestal rodeado de arcángeles y ángeles perfectamente logrados en su actitud, trazados con valentía y desenfado, sosteniendo a Cristo muerto*[47]*. (Fig. 2)*

Podemos considerarla una obra de extraordinaria belleza y equilibrio, pues las rocallas y el movimiento de los arcángeles no distraen la atención al observar al Yacente, sino que realzan aún más la majestad que desprende la imagen. Resultaba además un conjunto que impresionaba al espectador cuando el cortejo salía a la calle[48]. Sigue siendo considerado uno de los conjuntos malagueños más importantes del siglo XVIII por "*el movimiento de los paños, la gracilidad y delicadeza de las figuras juveniles calzadas con esbeltos borceguíes, la carnosidad y exuberancia de los acantos y exuberancia de los acantos y el ritmo alabeante del basamento*"[49].

---

[46] LLORDÉN, A. *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz…*, op. cit., p. 596.
[47] FERRER MAESE, E. "El padre Andrés Llordén…", op. cit., p. 87.
[48] LLORDÉN, A. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico- documental de los siglos XVI-XIX,* Ávila, Ediciones del real Monasterio de El Escorial, 1960, p. 283.
[49] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera…*, op. cit., p. 230.

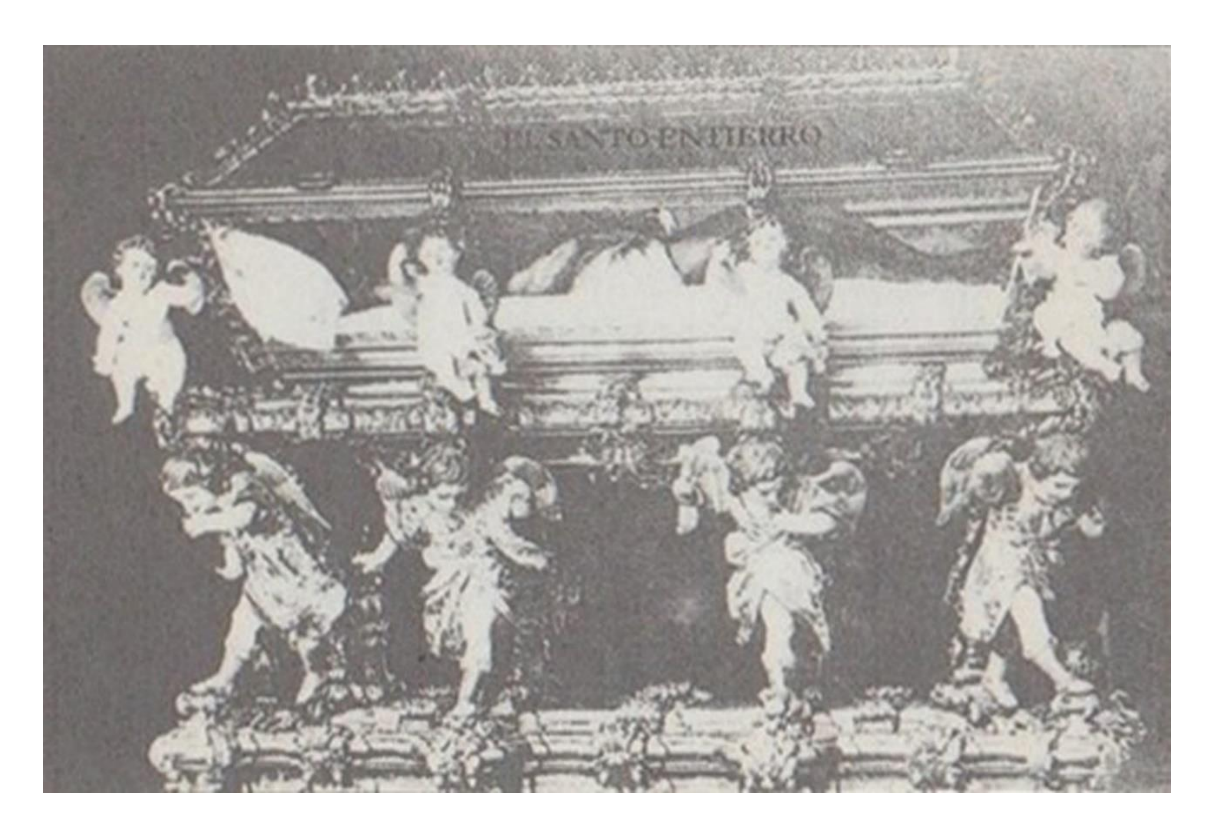


Fig. 2. *Urna del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*, Fernando Ortiz, 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: FERRER MAESE, Enrique. "El padre Andrés Llordén…", op. cit., pp. 85-86.

No se conserva nada de este magnífico conjunto al ser destruido en 1931; realmente se desconoce lo acontecido con la urna, que facilitaba la visión del Cristo al abrirse huecos cubiertos por cristales. Una familia conserva la cabeza del Cristo, maltratada como consecuencia de la violencia desatada y el paso de los años: "*En el rostro de facciones suaves y menudas, aflora una ligera tristeza y melancolía*"[50], y si nos fijamos en el tallado del cabello, éste cae a ambos lados de la cabeza formando ondas. Podemos considerar, por tanto, que es una obra que recuerda estilísticamente a la producción de Pedro de Mena, aunque con novedades (Fig. 3).

[50] *Ibídem.*



Fig. 3. *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo (detalle)*, Fernando Ortiz. 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera…*, op. cit., p. 230.

LA IMAGEN DE *NTRA. SRA. DE LAS ANGUSTIAS*: ANÁLISIS E INTERVENCIONES POSTERIORES

A partir del siglo XVII, la teología católica que hasta este momento se centró en Cristo, iría dirigida a ensalzar a la Virgen frente a los movimientos protestantes, tanto en su faceta letífica como en su faceta dolorosa; en este sentido, no tenemos un modelo uniforme de iconografía de la Virgen de las Angustias, ya que era

representada como una Piedad al uso, o sola al pie de la cruz con las manos unidas, confundida a veces con la advocación de la Soledad.



Fig. 4. *Nuestra Señora de las Angustias antes de la Guerra Civil*, Fernando Ortiz, 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: FERRER MAESE, Enrique. "El padre Andrés Llordén…, op. cit., p. 74.

Nuestra imagen es una Dolorosa de 1'69 m. de altura y 0'5 m de base; realizada en madera, de candelero, con ojos y lágrimas de cristal, y con un sistema de brazos "de bola". Vino a sustituir a la anterior imagen, quizás por su mal estado de conservación, o porque no se adecuaba a los gustos estéticos de la época. Su expresión, afligida, no deja indiferente a nadie, con unos rasgos que pretenden acercar al fiel a la imagen, de manera que el espectador se sienta conmovido por el llanto y las dulces facciones de la Virgen. Presenta las manos unidas, un elemento muy recurrente en las Dolorosas de esta centuria, denominándose Dolorosas de contemplación (Fig. 4).



Fig. 5. *Nuestra Señora de las Angustias tras su destrucción*, Fernando Ortiz, 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: Archivo del Colegio de Procuradores de Málaga [ACPM].

Al igual que ocurriera con el conjunto cristífero, la imagen de la Virgen fue destruida, quedando solo su cabeza y manos (Fig. 5), salvadas por una devota que las donó a la Junta. Aunque conocemos que, tras la reorganización de la Cofradía, se produjeron intervenciones sobre la imagen, como la de Francisco Palma Burgos hacia 1945 y otras posteriores, las de mayor relevancia son las dos últimas, realizadas en 1997 y 2008 por la restauradora del IAPH María Teresa Real Palma, recuperando matices originales de la talla.



Fig. 6. *Intervención de 1997 (detalle)*, Fernando Ortiz, 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: ACPM.

La actuación de 1997, que costó 545.200 pesetas, consistió en el ensamble de algunas piezas: una espiga de las articulaciones, relleno y reintegración cromática del mentón y el ojo derecho respectivamente, y la "*eliminación de una cabellera realizada de estopa estucada y policromada, colocada en una intervención anterior*"[51] que tapaba las orejas, descubiertas en una radiografía. Debido a su colocación, la imagen presentaba arañazos que afectaban a la policromía en la zona del cuello y la nuca (Fig. 6), además de aquellos producidos por las labores de atavío, provocando pérdidas de policromía.

[51] Archivo del Colegio de Procuradores de Málaga [ACPM]. REAL PALMA, M. T. *Memoria final de la intervención Virgen de las Angustias Iglesia de San Agustín*. Málaga, 2008, p. 3.

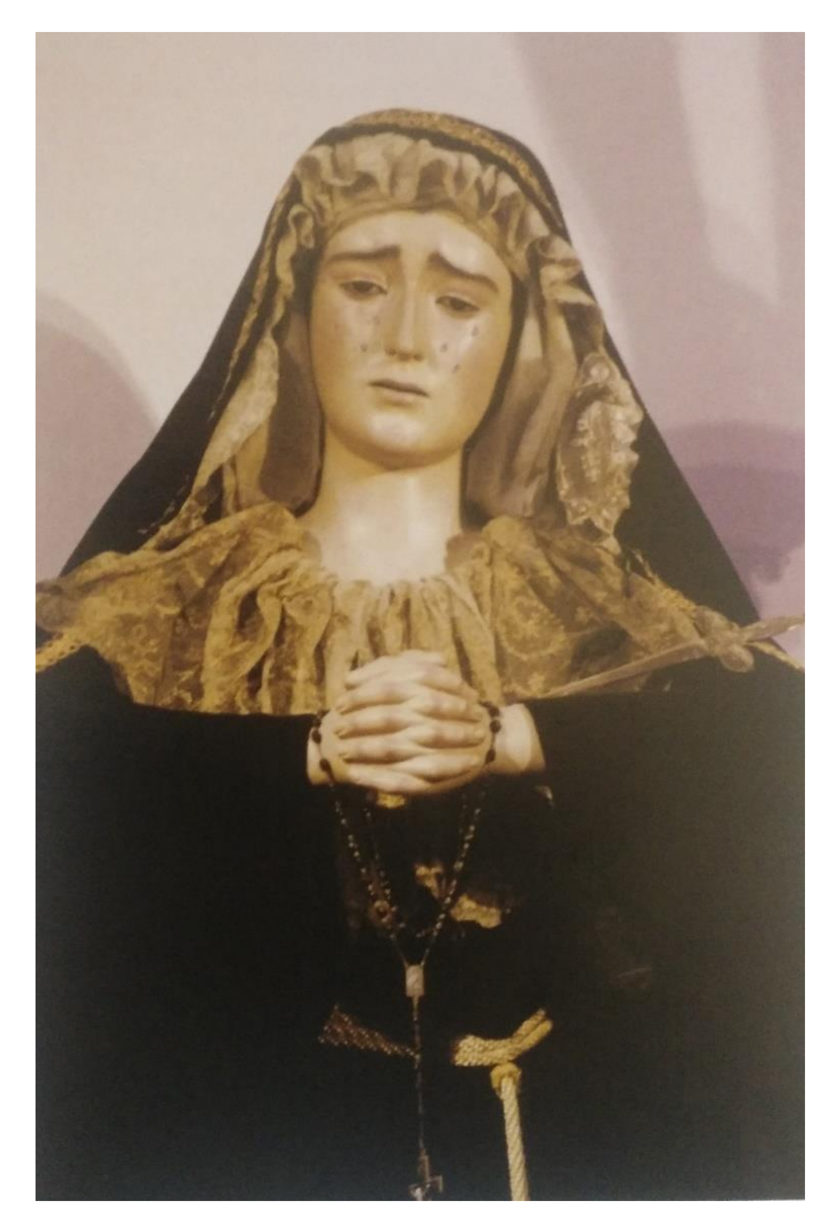


Fig. 7. *Nuestra Señora de las Angustias tras la intervención de 1997*, Fernando Ortiz, 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. "El entorno arquitectónico…, op. cit., p. 45.

Hay que destacar que la talla presentaba algunas grietas y fisuras debido al cambio de temperatura, la humedad y el resecamiento de la madera que afectaban, en gran medida, a líneas de ensamble. Destacaba una fisura bajo la comisura izquierda de la boca, y se detectaron orificios de salida de xilófagos en la zona del candelero. En esta restauración se descubrió una policromía original en el rostro, manos y cabellera, bajo las capas superiores, mediante la radiografía realizada. Por tanto, la actuación consistió en la "*eliminación de intervenciones anteriores de estucos, repolicromado y repintes parciales, estucado de lagunas, reintegración cromática con acuarelas, protección de la superficie*

mediante la aplicación de un barniz final de acabado satinado aplicado por pulverizado"[52]. También, se detectó una especie de craquelado que cambiaba en la zona de los párpados al querer simular, años atrás, un reguero de lágrimas alguna de las cuales se perdieron.

Si bien la intervención de 1997 (Fig. 7) consiguió recuperar la originalidad de la obra y solucionar problemas que afectaban a la estructura interna y externa de la Virgen, la de 2008 consistió en labores de mantenimiento. La imagen volvió a ser intervenida a raíz de la fisura del mentón bajo la comisura izquierda de la boca, por lo que fue necesaria la "*introducción y encolado de una fina chirlata, realizada en madera de cedro*"[53], en esa y en otras fisuras menores (Fig. 8). Otras intervenciones directas destacables de 2008 fueron:

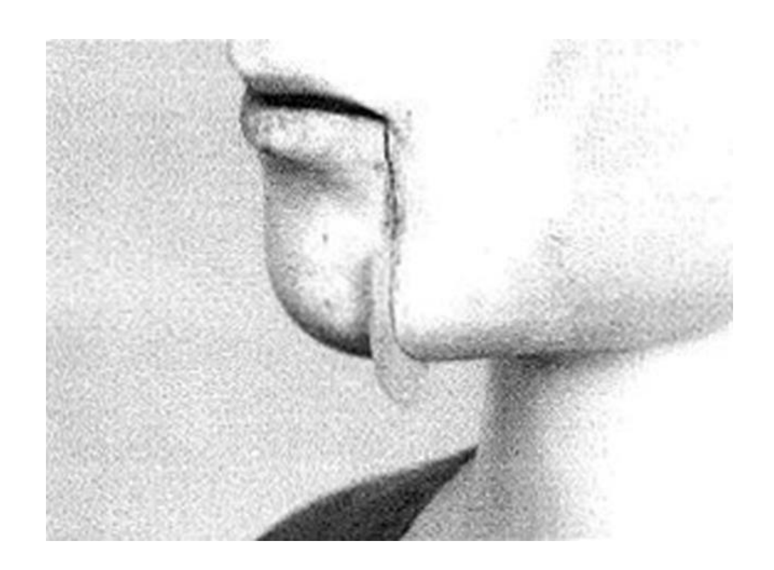


Fig. 8. *Intervención de 2008 (detalle)*, Fernando Ortiz, 1749-1750.
Iglesia conventual de San Agustín. Foto: ACPM.

- La sustitución de las antiguas articulaciones por otras más acordes al tamaño de la imagen, es decir, más proporcionadas. Este nuevo juego de brazos presenta un sistema "de bola".
- Una base a modo de peana unida por espigas de madera a la Virgen, siendo un elemento que se puede separar, de forma ovalada y tamaño mayor a la base de la Virgen, realizada en madera de cedro. Tiene una triple

[52] *Ibídem*, p. 6.
[53] *Ibídem*, p. 8. Una chirlata es un pedazo, porción o fragmento de madera que puede completar otra porción que esté corta o de modo defectuoso.

funcionalidad: da mayor altura a la talla, facilita las labores de atavío y es más resistente a los ataques de xilófagos.

- La introducción de un perno roscado de acero inoxidable para la corona en la zona de ensamble de la cabeza.



Fig. 9. *Nuestra Señora de las Angustias tras la intervención de 2008*, Fernando Ortiz, 1749-1750. Iglesia conventual de San Agustín. Foto: PDA.

En cuanto a la policromía, la intervención consistió en la consolidación de la original mediante técnicas de reintegración del estrato y limpieza, sustitución del barniz protector anterior por otro de mayor adecuación. Y para concluir, se acometió la "*realización de pestañas de pelo natural y colocación de las mismas en los párpados*"[54] y la

[54] *Ibídem,* p. 9.

"*colocación de lágrimas de cristal*"[55], muchas de ellas pérdidas para la restauración de 1997. (Fig. 9)

CONCLUSIONES

A través del estudio de esta Cofradía, a modo de ejemplo, podemos reconstruir algunas parcelas de la Málaga moderna; hablamos de la mentalidad y fiestas barrocas, religiosidad, etc. que, en cierta medida, siguen existiendo en nuestros días. Además, se contempla el estudio de la actividad notarial en la Málaga del mismo período: escribanías, procuradurías, testamentos, donaciones, etc.,

No solo hay que incidir en estos aspectos, sino en aquellos que atañen a cuestiones artísticas del momento y al patrimonio que han ido atesorando nuestras Cofradías, desaparecido casi en su totalidad durante la Guerra Civil.

[55] *Ibídem*.



ARTE TEXTIL AL SERVICIO DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO EN LA DIÓCESIS DE CARTAGENA

Santiago Espada Ruiz y Arabella León Muñoz

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 129-153

El exorno y ornato de las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la diócesis de Cartagena mediante túnicas, obras de arte textil y del bordado de trascendental valor histórico y artístico, es un capítulo de gran relevancia dentro del ámbito de las Artes Decorativas. Aunque se han realizado aportaciones puntuales sobre este tema, sigue siendo una de las parcelas que menos atención ha tenido. Llevar a cabo este estudio era conveniente en razón que la mayoría de los ejemplos conservados en nuestra diócesis son un valioso patrimonio cultural, hasta el momento totalmente desconocido, que requiere una puesta en valor como patrimonio a conservar.

Desde el Medievo, a partir de la nueva doctrina franciscana, la iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno alcanzó especial significación como imagen de carga iconológica y teológica[1]. Es en el ámbito de las Cofradías de Semana Santa españolas, dentro del arte de la escultura exenta y de las imágenes de vestir, donde Nuestro Padre Jesús, exento, solitario y camino del calvario, más titularidades y fervor ha acaparado, pues su representación iconográfica acerca a los creyentes a lo divino e intensifica su fe en relación con el Altísimo[2]. En ese sentido, tras el Concilio de Trento (1545) y principios del XVII, en España, donde tuvo gran incidencia el espíritu contrarreformista, las imágenes de vestir experimentan un gran auge, siendo tejidos labrados como el espolín y terciopelos bordados los que cofradías y devotos escogerían para confeccionar túnicas con las que vestir y exornar las primeras representaciones del Nazareno[3]. La riqueza en las túnicas que visten los Nazarenos son índice y reflejo de la gloria que el Hijo de Dios posee en el cielo. Es obvio que

[1] NEGROLES SÁNCHEZ, P. *Actas del III Congreso Nacional "Advocación de Jesús Nazareno"*. Agrupación de Ntro. Padre Jesús Nazareno de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cartagena, Edita Cofradía Marraja. 2007, p.53. LLAMAZARES RODRIGUEZ, F. "El Nazareno en la escultura barroca castellana", en *La imagen devocional barroca*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2010, p. 73. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga.* Málaga, Edita Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sulpicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996, pp. 165-203.

[2] El teatro bajomedieval difundió la visión del Nazareno, el cual se puede considerar el precedente de los cortejos pasionarios. BONET SALAMANCA, A. "La invariable tipología nazarena", en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana.* San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 2013, pp. 237-260.

[3] BASTIDA DOS SANTOS, A. F. *Los tejidos labrados de la España del Siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil. Análisis, formas y analogías. (Tesis doctoral).* Valencia, Ediciones Universidad Politécnica de Valencia. 2009, pp. 50-142.

sencilla y totalmente exenta de riqueza era la túnica que vistió Cristo, pero es lícito faltar a la verdad histórica en aras de educar a los espíritus más simples[4].

Según San Juan, la túnica que vistió el Señor durante su Pasión era sin costuras y tejida de una pieza: una pieza textil inconsútil que simboliza la unidad de la Iglesia de Cristo, pues con su muerte pretendía unificar la nación y reunir en una unidad comunitaria a los hijos de Dios[5]. El vestir las imágenes de culto, caso del Nazareno, es un género dentro de la escultura que queda casi definido en la Baja Edad Media, pero será en el Barroco, con los cambios de gusto y los nuevos enfoques iconográficos, cuando alcanzará gran espectacularidad expresiva en cuanto adorno y lujo[6]. Cierto es que las imágenes de vestir del Nazareno eran un poderoso vehículo didáctico que fortalecían el catequismo y la devoción de los feligreses. Por ello, se requería dotarlas de un exorno digno de la realeza celestial, cuyo boato y decoro estaba vigilado, a partir del siglo XVI por las constituciones sinodales, para no peligrar la línea confín entre lo terrenal y lo divino.

El exorno textil puesto al servicio de las efigies del Nazareno se va a regir, desde sus orígenes, por dos características fundamentales: contemporaneidad y significación.

La teorización sobre el arte del tejido y del bordado establece un destacado protagonismo de éste desde la antigüedad en diversas civilizaciones, como algo ligado a su cotidianidad, indumentaria o lugares sagrados pues eran elementos de exorno transmisores de la expresión y símbolo de diversos valores vinculados a lo áulico, social, sagrado y ceremonial[7]. El arte de lo textil alcanza un gran apogeo y evolución en los siglos XV y XVI tras abandonar el ámbito monacal al que pertenecían para terminar constituyéndose como un oficio más, con grandes logros en cuanto a pujanza de talleres, obradores, técnicas, diseños y modas. Esta evolución

---

[4] LOZANO PÉREZ, M. "La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento", en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno.* Córdoba, Editorial Adisur, 1991, p. 804.

[5] Para San Cipriano, que la túnica careciese de costuras significaba que *la unidad que trae Cristo, procede de lo Alto, del Padre celestial y por ello no debe ser separada por quien la recibe, sino que debe ser íntegramente acogida* Juan 19, 23-24. S. Cipriano. *De unitate Ecclesiae*, 7 (CSEL 3, P.215). Discurso del Padre Rainiero Cantalamessa O. F. M el Viernes Santo de 2008 en la Basílica de San Pedro.

[6] PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena.* Murcia, Editorial Academia Alfonso X el Sabi, Obispado de Cartagena,1997, pp. 202-203.

[7] *Ibídem*, 18. AGUILAR DÍAZ, J. "El arte del tejido y del bordado en el convento de la Merced de Écija", en *Actas del VIII Jornadas de Patrimonio histórico de Écija*. Écija, Edita Asociación de Amigos de Écija, 2010, pp. 289-308.

se debió a variables tales como nuevas migraciones de tejedores, intercambios comerciales, las importaciones, etc., lo cual motivó un trasvase de influencias y cambios entre los más famosos talleres de tejeduría de la época, como Génova, Florencia y Venecia, que dictaron modas, normas y modelos a toda Europa[8]. Característicos de esta época son los tejidos de seda labrados y los terciopelos, los primeros, con diseños de impronta orientalizante, están caracterizados por romboidales tallos de follaje lobulados que acogen diversos motivos en su interior, como flores, granadas, piñas, cardos, que en el ámbito eclesiástico adquirían significación cristológica y, los segundos, con bordado culto en oro y plata, de carácter vegetal o figurativo, con reminiscencias góticas en un primer momento y con motivos "al romano" después[9].

En el siglo XVII, se opera en Francia un cambio significativo en los diseños de los textiles labrados de seda, que romperá con la estética de la trayectoria anterior. La manufactura francesa, con Lyon como centro sedero, dejará de reproducir diseños para realizar los suyos propios. Estos diseños se engloban dentro de estilos que serán denominados *Luis XIV*, *Luis XV*, *Luis XVI y estilo Imperio*. El primero se caracteriza por composiciones florales y vegetales de gran sobriedad, armonía, rico cromatismo, naturalismo, fantasía y exotismo que podría considerarse un trasunto de los gustos pictóricos del momento. El *estilo Luís XV* está protagonizado por composiciones decorativas propias del rococó y por motivos florales y vegetales de carácter más informal y bizarro que generan formas de gran complejidad. El *estilo Luis XVI* y el *estilo Imperio* englobarán dos modelos de decoración que supondrán la evolución de un rococó tardío hacia el clasicismo. Uno se distingue por composiciones de medallones ovalados o circulares que incluyen personajes, flores, follaje, animales o escudos dispuestos de forma geométrica y envueltos por coronas de guirnaldas, cintas y lazos. El otro se caracteriza por la simetría bilateral y un retorno a lo grecorromano

[8] EISMAN LASAGA, C. *El arte del bordado en Granada: Siglos XVI al XVIII*. Granada, Editorial Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, 1989, pp. 32-33 BELDA NAVARRO, C. *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*. Madrid, Edita Fundación Santander Central Hispano, 2001, p. 13. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI- XIX*. Murcia, Editorial Editum, 1999, pp. 148-156.

[9] M, De ARTIÑANO. P. *Catálogo de la Exposición de Tejidos Españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Madrid, Edita Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917, pp. 17-18. BARRIGÓN, M. "Entre el Renacimiento y el barroco: textiles de seda en la España de Cervantes", en *La Moda Española en el Siglo de Oro.* Toledo, Edita Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2015, p. 82. LAFUENTE CABRERA.A. "Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición"*, Revista del Instituto del Patrimonio Español*, nº 5 (2005), p. 6.

en su decoración[10]. El interés general por estos diseños provocó la promulgación de decretos y leyes para preservarlos, pero no pudieron evitar que esta nueva moda fuese imitada, a lo largo del XVIII, por otros países europeos. Esta nueva moda será la que se impondrá en la industria sedera española tras la ascensión al trono de Felipe V, desplazando el gusto por los pesados terciopelos labrados o bordados y tejidos oscuros propios de la sobria moda de la dinastía de los Austrias. En ellos la influencia del gusto francés fue bastante notable, reproduciéndose de forma similar los diseños pioneros de Lyon, pero con caracteres propios de cada zona, pues los telares manuales hacían difícil su reproducción idéntica, algo a lo que puso fin la introducción, durante la revolución industrial, del telar mecánico Jacquard. Con este último mecanismo se tejerían, en el siglo XIX y XX, diseños de temas decorativos deudores del gusto barroco francés. Con textiles de esta índole, bordados, brocados, espolinados, lampas o brocateles, desde el siglo XVI, se confeccionaban túnicas llenas de contemporaneidad para los Nazarenos españoles[11]. Hoy día se siguen vistiendo con estos tejidos, pero no es más que el deseo de evocar a una época añorada.

En cuanto al bordado erudito, el terciopelo y damasco bordados con oro y plata han sido el soporte y la técnica predilectos por cofradías y devotos para vestir de majestad las efigies de Nuestro Padre Jesús Nazareno, tanto en Murcia como en el resto del territorio español, con diseños y temas decorativos dictados por las corrientes artísticas del momento. El término erudito no debe entenderse como academicista, sino como el resultado de aplicar normas de perfección, riqueza y belleza que los diferencian del bordado popular[12]. En su origen, era un arte que estaba bajo el dominio de la mano especializada del sector masculino, asociados en gremios y regidos por ordenanzas, a fin de controlar la calidad de los materiales y sus resultados. Los artistas del bordado gozaban de gran consideración social y contaban con la ayuda de oficiales y aprendices o incluso con la colaboración de afamados

[10] BASTIDA DOS SANTOS, A. F. *Los tejidos labrados…,* op. cit*.,* pp. 178-179. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado…,* op. cit., pp. 157-158.

[11] Según Manuel Pérez Sánchez: "*…la venta de géneros franceses se hacía con total libertad en la feria de septiembre de Murcia como la de 1750".* PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado…,* op. cit., pp., 171-172.

[12] LORENTE, L. "Tejido de estilo rococó". PACHECO, M. Modelo del Mes. Madrid, Editorial Museo del traje de Madrid. 2015, [consulta 22-09-2015], pp. 3-10. http://museodeltraje.mcu.es/popups/03-2015.pdf.

escultores o pintores[13]. A partir de la Ilustración, el arte del bordado empezó a considerarse un arte ilícito para el colectivo masculino y más adecuado para el femenino. Las escuelas de bordado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cuyas enseñanzas eran influjo de la herencia del bordado de siglos precedentes, terminaron por hacer del bordado erudito una práctica extendida entre el público femenino, perdiendo el carácter que ese arte, como oficio, tenía antaño.

Los hilos de oro y plata era la materia prima principal para expresar, en las túnicas de los Nazarenos, el arte con el bordado. Ya en la Biblia se describe el empleo de este material en las vestiduras del sumo sacerdote, destinado a conferir *majestad y esplendor*[14]. La decoración del bordado de las túnicas de Nuestro Padre Jesús Nazareno constituye un aspecto primordial en el estudio de este arte. Durante el siglo XVII era frecuente confeccionar las túnicas "*Nazarenas*" con austeridad, empleando tejidos lisos que eran orlados solo con galones de oro y plata o con puntillas de plata u oro entrefino[15]. Esta estética perduraba en pleno siglo XVIII y ello se constata en el inventario del año 1714 de la Cofradía de Jesús, donde se describe *"…una túnica de terciopelo morado carmesí guarnecida de galón de oro fino nueva…"*[16]. En el siglo XVIII, los bordados en las túnicas van a consistir en sencillas cenefas o grecas de motivos de carácter floral y vegetal, cargados de simbología eucarística, que solían contener los Arma Christi y se ubicaban, principalmente, en los perímetros de la túnica. Conforme avanza el siglo XVIII y dentro de un decorativismo barroco, los bordados de las túnicas empiezan a ascender desde sus perímetros con mayor simetría e interés por la estética clasicista. Los bordados del siglo XIX de las túnicas de los Nazarenos, de neoclásicos y eclécticos diseños, destacarán sobre todo dos tendencias: diseño cortesano de Isabel II y diseños piramidales. El primer estilo se caracteriza por tener motivos decorativos en dos zonas bien delimitadas, mientras que la segunda

---

[13] OLIVARES GALVAÑ, P. *El cultivo y la industria de la seda en Murcia (Siglo XVIII).* Murcia, Editorial Academia Alfonso X El Sabio, 1976, pp. 135-189. TURMO, I. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI y XVIII).* Sevilla, Editorial Laboratorio de arte, Universidad de Sevilla, 1955, pp. 25-31. PÉREZ SÁNCHEZ, "De labore solis", BELDA NAVARRO, C. *Arte en*…, op. cit., p. 19. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado…,* op. cit., pp. 54-55. AGUILAR DÍAZ, J. "El arte del tejido y del bordado…*",* op. cit., pp. 290-291.

[14] LAFUENTE CABRERA. A. "Los tejidos como patrimonio…", op. cit., pp. 5-19.

[15] PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia…,* op. cit., pp. 210-211.

[16] Real y Muy Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Murcia. A.C.J. N. Año 1711 hasta 1754. Folio 13. También en un grabado de 1712 del Nazareno de Sisante aparece vestido con esos parámetros de austeridad.

tendencia, de influencia extranjera, contiene diseños bordados con enfrentada simetría y forma piramidal[17].

La advocación de nuestro Padre Jesús Nazareno está ligada, desde los inicios de su representación, al color púrpura o morado de su túnica. Un color cargado de simbolismo penitencial y litúrgico, pero atributo además de la realeza, humildad y castidad de Cristo y de su condición de Soberano, Sumo Sacerdote y Mártir. Este color representa la identificación íntegra del Padre con el Hijo y de su divinidad, pues al abandonar su naturaleza humana viste de morado[18]. Cristo habló de ello a sus discípulos, diciéndoles *"mirad los lirios como crecen; ni hablan ni hilan y yo os digo que ni Salomón en toda su gloria se vistió con uno de ellos",* comparando el color morado del lirio con el esplendor de la vestimenta regia más maravillosa pues, desde tiempos bíblicos, era un color asociado a la realeza y la divinidad[19]. Junto con el morado, dos colores que emplean para "vestir" al Nazareno son el rojo burdeos o carmesí y el rojo vivo.

Respecto al carácter de túnica de Cristo, dos tipos visten los Nazarenos españoles: túnica talar de leve o larga cola (el símil de los mantos reales, moda usual en la indumentaria de la aristocracia de Venecia, traída a España en el siglo XVIII) y túnica talar sin cola[20]. A ellos habría que sumársele un tercer tipo, autóctono murciano, que responde a una túnica tipo talar o alba, a la que se le superpone una larga cola. Esta modalidad surge en Cartagena, tras la Guerra Civil, en una remodelación llevada a cabo por Consuelo Escámez para "los Marrajos" sobre una túnica antigua, con la intención de conferir más esplendor a las vestiduras de Nuestro Padre Jesús Nazareno en la Semana Santa cartagenera. Los tres modelos de túnica se sujetan en la cintura mediante ricos cíngulos, elaborados con hilos de seda, oro y plata, cuyos extremos son rematados con borlas elaboradas con materiales nobles. Del cuello suelen prender ahogadores o sogas tejidas con igual riqueza, que rememoran aquellas de las que tiraban los soldados, "*como cordero llevado al matadero"*

[17] De este estilo Isabel II son las túnicas del Nuestro Padre Jesús de Montoro (Córdoba), de Casparra y de La Raya de Santiago (Murcia). De estilo piramidal es la túnica que procesiona el Nazareno de Cieza, la bordad del Nazareno del Huércal-Overa o la túnica del Nazareno de la Merced de Murcia.
[18] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *El alma de la madera…,* op. cit., p. 172.
[19] Debido a que con lino y de *púrpura violeta* había ordenado Dios que se confeccionara el velo que pendía del *Sancta Sanctorum* que custodiaba el Arca de la Alianza. Lucas 12, 27. Éxodo 26, 1 y 31. VILLANUEVA, A. P. *Los ornamentos sagrados en España.* Buenos Aires, Editorial Labor, 1935, pp. 61-62. MARTÍNEZ P, M. I., y SORIA. C. J. M. *La imagen Devocional…,* op. cit., pp. 156- 157.
[20] En las últimas décadas hay una tendencia a reutilizar caftanes femeninos otomanos para vestir a los Nazarenos pero es importante no confundirlas ni hacerlas pasar por túnicas de Nazareno antiguas.

cuando iba Cristo camino del Calvario[21]. El ajuar textil de los Nazarenos lo completan almohadones para el "descanso" de uno de los pies de las efigies de Nuestro Señor, elaborados con los mismos tejidos, materiales y elementos decorativos que las túnicas.

Por lo que respecta a las técnicas, el arte de tejer y bordar ha constituido siempre una complejidad artística y mecánica que le llevó a conseguir la titularidad de Arte Mayor.

Las piezas elaboradas mediante las distintas técnicas suponen un conocimiento exhaustivo del telar en el que se trabaja y de la materia prima (generalmente seda, oro y plata), así como de la técnica empleada. Pero hasta llegar al telar el proceso de elaboración es bastante complejo. Por lo que respecta a la elaboración de tejidos, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, inicialmente se debía contar con un boceto, en algunas ocasiones único y elaborado ex profeso, en otras, parte del repertorio del taller que iba a tejer. Estos diseños estaban hechos por dibujantes que se ceñían a las exigencias del cliente, si el encargo era exclusivo, o de la moda (ya en el siglo XIX).

Una vez elegido el diseño se pasaba a la puesta en carta. Esto consistía en la transposición del boceto a un papel milimetrado donde se ajustaban las pasadas y los tipos de ligamentos. En estas puestas en carta o raquetas se pueden apreciar las indicaciones para tejer.

El siguiente paso es llevarlo al telar. Durante el siglo XVIII el maestro tejedor es el que interpreta las cartas y teje de memoria y contando los dibujos, puesto que deben levantarse los hilos en función de las pasadas de manera manual. En cambio, durante el siglo XIX y con invención del telar Jacquard, esta tarea se facilita. Se pasa a emplear menos personas, ahora es suficiente un solo técnico frente a los dos o tres que se necesitan en los telares anteriores. Además la nueva máquina es capaz de leer tarjetas perforadas que constituyen un código binario. Desde las puestas en carta se pasa al rastre constituido por éstas tarjetas perforadas. La máquina Jacquard, accionada por la cala (pedal que el tejedor maneja) saca unas agujas que concuerdan con la tarjeta perforada correspondiente. En el caso de que la aguja encuentre

[21] Predicción profética (Is 53,7). PAREJA LÓPEZ, E. *Sevilla penitente.* Tom II, Sevilla, Editorial Gever, 1995, p. 110. El inventario de la Cofradía de Jesús en el año 1749 se recoge que la imagen titular tiene *"unos cordones viejos… para llevarlos a las casas de los devotos de Jesús cuando están enfermos*". A. C. J. N.

perforación se levantarán hilos de urdimbre, por donde el tejedor pasará la trama. En su mayoría fue un trabajo de hombres, excepto en el caso de los conventos que preparaban encargos, generalmente los talleres empleaban mano de obra masculina, aunque las mujeres participaban en la elaboración de la materia prima de una manera muy activa (recolección del gusano de seda, hilado, torcido…).

El proceso técnico para la elaboración tanto de textiles labrados como bordados eran, antaño y en la actualidad, de gran complejidad. Se requería maestría y era de lento avance, pues el "dibujar" hilo a hilo todo el diseño podía prolongarse durante varios meses o incluso años. Son creaciones, en ocasiones, infravaloradas con respecto a otras artes. Por citar un ejemplo, considerable admiración han acaparado las estofas con las que Salzillo "vestía" a sus imágenes y que no son más que el trasunto de trabajos textiles y de bordado de la época que le tocó vivir. Las técnicas más empleadas para materializar los diseños van a ser el bordado en realce u oro tendido y el bordado de aplicación o de trepas. El bordado en realce logró su apogeo en pleno siglo XVIII. Con esta última modalidad se efectuaron, sobre terciopelo o damasco, los bordados de la mayoría de túnicas conservadas en Murcia. Su proceso comienza por un diseño del maestro bordador o bien de otro artista. Éste se apunta o se fija sobre el soporte, para así guiar la disposición de los hilos y sus puntadas bordando directamente sobre el tejido. Cuando se pretendía dar un mayor volumen o realce se rellenan los dibujos con fieltros de tonos similares al hilo. Dentro de esta modalidad se engloba la técnica "la cartulina", pionera de Lyon, con gran aceptación y uso por obradores españoles a partir del siglo XIX. Ésta consiste en forrar o bordar, con punto llano y con hilos de oro o plata, el diseño que ha sido pasado a un alma de cartón, cartulina o cuero. Tan solo, en algunos detalles de éste, se empleaban otros puntos distintos[22].

En el siglo XIX con el desarrollo industrial, la aparición de los dibujos científicos que implican los procesos industriales y el diseño, nos encontramos que el bordado a mano pierde su carácter de arte aplicado para ser entendido exclusivamente, a

[22] FERNÁNDEZ DE PAZ, E. *Los talleres del bordado de las cofradías.* Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 99-117.

mediados del siglo siguiente, como artesanía[23]. Durante este siglo, el naturalismo vigente se introduce también en los motivos decorativos de esta técnica.

El precio de las piezas siempre iba marcado por la materia prima empleada (por ejemplo según la cantidad de oro o el tipo de bordado) y las varas que se encarguen, es decir, la cantidad de tejido que se necesita. En el siglo XIX, en muchas ocasiones, hay talleres que tienen tarifas por piezas, que pueden salir confeccionadas del mismo taller o hacerse ese trabajo de manera externa. El color es importante para concretar el precio, el rojo de cochinilla o el negro suelen encarecer la pieza. Por supuesto el diseño de la misma será otro factor importante para su valoración.

Es por tanto que, la complejidad del proceso de elaboración de un tejido o un bordado hace que estos artesanos y artesanas hiciesen las veces de dibujantes, diseñadores, ingenieros o sin duda de artistas. Se creaban obras de arte únicas e irrepetibles, puesto que aun repitiendo diseño nunca es de la misma manera la pieza. Son obras refinadas, cultas y complejas.

En el caso de los textiles al servicio de la imagen son muchos los casos de piezas dibujadas para la ocasión, a veces por el mismo escultor, de una exquisitez mayor si cabe por lo que representan. No son simplemente tejidos, si no que se convertirán en vestimentas que adquieren un valor identitario, son parte del ajuar de una imagen de vestir. Las cofradías o los donantes que pagaban este tipo de piezas no solían escatimar en gastos dado el importantísimo carácter devocional. Por otra parte, las vestimentas son siempre bienes de uso que suelen sustituirse sin apreciar el valor artístico de las mismas. En muchos casos gracias a su carácter religioso han permanecido, pero en muchos otros, justo por ser piezas de uso han sido sustituidas cuando se han considerado deterioradas.

De cualquier manera, el cuidado y complejo proceso de elaboración y la riqueza de las materias primas con las que no sólo se teje si no se adornan, hacen que los textiles de culto sean sin duda una obra de arte que, al igual que los tejidos en general, han permanecido a la sombra de "artes mayores" pero que constituyen un patrimonio importantísimo y de gran valor.

---

[23] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Mª G. *Diseño y dibujo textil: Diferencias entre industria y arte aplicado.* (Tesis doctoral), U.C.M., Madrid, 2009, p. 297.

OBRAS DE ARTE TEXTIL MÁS REPRESENTATIVAS

Túnica del Centenario de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia

Manufactura murciana. Ca.1700.

Esta obra de arte textil es la más antigua que conserva en su ajuar Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Es ejemplo de los magníficos tejidos labrados que salían de los telares de los talleres murcianos en pleno Barroco. Se trata de un raso de seda de color rosa intenso sobre el que, mediante brocado y con hilos de plata, se ha efectuado una interpretación desbordante de la naturaleza. El resultado es un asimétrico horror vacui de decoración, formado a base de una gran variedad floral, vegetal y frutal, cuyos diseños son un anuncio de los que saldrán de los lápices de grandes diseñadores franceses, como Jean- Baptiste Pillement, Philippe Lasalle o Jean Revel[24]. La túnica está orlada en todo su perímetro con una amplia y elaborada puntilla de bolillos, realizada con hojilla e hilos de oro entrefino. La cordonería, original, contiene borlas de hilos y canutillos de oro entrefino.

Túnica "de la llegada" de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huércal-Overa

Manufactura anónima. Ca. 1745.

Túnica de tafetán de seda morado sobre la que se han brocado, con hilos de oro, tres modelos de ramilletes de flores que, de forma elegante, se intercalan siguiendo un esquema de líneas horizontales cubriendo toda la túnica. Es un textil contemporáneo a la imagen del Nazareno que, por tanto, habla de aquellos frescos aires de lo rococó, recién introducidos en el país, que son llevados al ámbito de lo sagrado. La tradición, que ha trascendido en el seno de la familia que custodia la imagen desde el siglo XVIII, es que esta magnífica túnica barroca fue confeccionada por las monjas agustinas bajo directrices de Salzillo[25]. Esta pieza textil, desconocida hasta la fecha, se denomina "de la llegada", debido a que es la que llevaba puesta el Cristo cuando llegó a Huércal-Overa el 30 de Marzo de 1745[26]. Está ricamente guarnecida en todo

[24] PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia*…, op. cit., p. 211.
[25] Testimonio de Concepción Creus Molina, actual camarera del Nazareno.
[26] El origen de la devoción al Nazareno de Salzillo en esta ciudad está ligado al beneficiado D. Antonio Marín que lo llevó a Huercal-Overa desde el convento de las Agustinas de Murcia y acaparó, desde

su perímetro con unos galones labrados con hilo y hojilla de oro. Esta túnica se complementa con un almohadón confeccionado con el mismo tejido, rematado en sus esquinas con elaboradas borlas de hilos de oro. (Fig. 1)



Fig. 1. *Túnica del Centenario de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Ca 1700. Iglesia de Jesús Nazareno, Murcia. Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Huércal-Overa (Almería). Ca. 1745. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Fotografía: Cofradía de Jesús y Santiago Espada Ruiz.

Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Caravaca de la Cruz

Taller Anónimo. Finales del siglo XVIII, primer cuarto del siglo XIX.

Se trata de una obra de gran valor artístico, belleza e interés siendo la más antigua que conserva el Nazareno. Sobre terciopelo de seda color encarnado o carmesí se ha bordado, con hilos de oro y técnica magistral, un elegante diseño, de concepciones

su llegada, gran fervor devocional. RUBIO SIMÓN, A. J. "El beneficidado Marín y el Nazareno de Huércal-Overa", *La religiosidad popular y Almería.* Almería, Editoral, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 441-450. NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. "La huella de Salzillo en Almería", *IMAFRONTE* nº 19-20 (2007), pp. 305-331.

barrocas, que recorre todo el bajo de la túnica. A partir de tallos con hojas, varios tipos de flores y espigas de trigo se concibió su diseño como una amplia cenefa (a modo de guirnalda), donde con rítmica simétrica se van intercalando un ramillete de flores sujeto con lazada con un medallón de rocalla, siendo su nexo de unión un aro dorado. Cada uno de estos medallones contiene, en su interior, los Arma Christi bordados con gran realismo. Curiosamente, unos medallones muy similares rematan las esquinas de un grabado de 1794 de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Caravaca[27]. Un bordado más sencillo y de carácter geométrico remata el perímetro de la túnica al que, con posterioridad, se le superpuso un agremán de oro entrefino.



Fig. 2. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno,* Caravaca de la Cruz (Murcia), siglo XIX. Anverso y fotografía de detalle. Ermita de Santa Elena. Fotografía: SER.

Los ramilletes antes mencionados se repiten en cada una de las mangas, mientras que en el escote se optó por bordar una sobria cenefa formada por un tallo con hojas, margaritas y espigas de trigo[28]. La túnica contiene en el escote un cierre realizado en

[27] Grabado que ilustra la noticia de FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (27/08/2011). "27 de Agosto de 1612, licencia para la construcción de la Ermita de Nuestro Jesús Nazareno y Santa Elena".
[28] Estos ramilletes guardan similitud con los bordados del manto y saya de Nuestra señora de la Soledad de la Cofradía del Perdón de Murcia, datados por el personal de la misma en el siglo XVIII y recientemente (2015) en el taller de Sebastián Marchante.

plata con dibujos cincelados de estirpe barroca. Es una obra, hasta el momento, desconocida. La falta de documentación impide conocer la fecha exacta en la que fue realizada la pieza así como su autoría, pero se sabe que,… *esta túnica de terciopelo color lirio, bordada en oro fino á realce, y unos gruesos cordones también de oro, que costó 20.000 rs., y donó el Sr Bailío* de Lora[29]. Una noticia en prensa informa que iba "... *el Cristo cargando con la cruz, preciosa imagen… y luciendo su rica y valiosísima túnica bordada primorosamente en oro"*[30]. (Fig. 2)

Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Calasparra

Manufactura anónima. Siglo XIX.



Fig. 3. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno,* Calasparra (Murcia), siglo XIX. Anverso y reverso de la túnica. Parroquia de San Pedro Apóstol. Fotografía: SER.

[29] MADOZ IBAÑEZ, P. *Diccionario geográfico- estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Tomo V, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846, p. 521.
[30] *Diario de Murcia* (11/04/1898).

Túnica de terciopelo de algodón color carmesí bordada en oro. Su bordado, propio del estilo Isabel II, se caracteriza por la simetría y está conformado por una densa cenefa central que recorre en sentido horizontal toda la parte anterior y posterior de la túnica, donde, tallos y hojas de parra con sus racimos de uvas (elaborados con perlas para acentuar su naturalidad y carnosidad) se entrelazan con espigas de trigo y tallos de hojas, dejando en el centro de su composición el anagrama JHS rematado con una cruz. Sobre éste, pero fuera del cuerpo de la cenefa, se han bordado, con hilo de oro, las siglas C de J[31]. Bajo esta cenefa se ha bordado otra, de menor tamaño, de medallones que acogen en su interior margaritas formados a partir dos salcillos enfrentados. Todo ello enmarcado con una cinta bordada que torna sobre sí misma, creando contracurvas que rozan lo flamígero. Esta misma cenefa se repite en las mangas de la túnica. En el escote, a modo de collar, pende una barroca cruz bordada, cuya cadena son tallos de parra con racimos de uva. Dos tipos distintos de ramilletes de flores salpican el resto de la túnica. (Fig. 3)

Túnica de los tulipanes de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Huércal-Overa

Taller Agustinas recoletas de Murcia (Atribuido). Mediados del Siglo XVIII-finales XIX.

Túnica de terciopelo de seda color morado bordada en oro. Es la segunda túnica con la que el Nazareno llegó a Huercal-Overa, la cual lució en su primera y solemne procesión de presentación al pueblo, el 3 de abril de 1745[32]. Originalmente, no presentaba el aspecto que tiene hoy día, fue totalmente reformada y sus bordados fueron pasados a un nuevo terciopelo entre los años 1899 y 1900. Esta remodelación fue consecuencia de la intención de ajustar la primitiva pieza a las modas del momento. Con esta actuación, la anterior túnica barroca dejó de ser tipo talar o alba para pasar a ser una túnica de amplia cola, a la que se le añadió un nuevo bordado de composición triangular o piramidal en la parte frontal. Por tanto, la túnica contiene bordados de dos periodos diferentes. En ellos, arte y simbolismo religioso se funden para narrar, la redención de Jesucristo por los hombres.

[31] Cofradía de Jesús.
[32] RUBIO SIMÓN, A. J. "*El beneficiado Marín…",* op. cit., pp. 441-450.

Los bordados del siglo XVIII están formados por una amplia cenefa, formada por roleos de tallos y hojas de acanto con flores de elegante movimiento, que la familia ha interpretado como tulipanes, de ahí su denominación. Toda la túnica está orlada con un bordado, que complementa al anterior, en el pecho, mangas y bajo de la túnica que, a modo de cinta, contiene, bordados con canutillo e hilos de oro y seda, los Arma Cristi: el martillo, las tenazas, bastón y antorcha, escalera hacha y flagelo, cordero místico con espada, cruz pilar y cuerdas, corazón con puñal rodeado con corona de espinas, cruz con sudario, clavos, dados, paño de la verónica con la santa faz y tres antorchas. Éstos están bordados con gran maestría, detallismo, con disposición intercalada y separados por los tres clavos y una flor de ocho puntas que simboliza el sol, la estrella de Belén, así como el bautismo y la redención.



Fig. 4. *Túnica "de los tulipanes"* de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Huércal-Overa (Almería), siglos XVIII-XIX. En la imagen izquierda aparece el Nazareno luciendo la túnica dieciochesca antes de ser reformada. La reforma efectuada a esta túnica se aprecia en las imágenes central y derecha. Parroquia de la Asunción de Ntra. Señora Fotografía: SER.

La composición piramidal bordada en el frontal de la túnica, clara alusión a la trinidad, data de finales del XIX. Sigue un diseño simétrico, donde se dan cita, cuernos de la abundancia, flores y hojas de acanto que se entrelazan verticalmente y en cuyo remate superior, entre hojas de vid y racimos de uva, se ha formado, a modo

de relicario, una gran cruz que contiene el anagrama JHS. Toda la obra se halla orlada con fleco de oro entrefino y puntillas de bolillos de oro fino. (Fig. 4)

Túnica del Nazareno de Lorquí

Garín. (Valencia). Finales del siglo XIX.

Túnica en seda color morado y brocada en hilos oro y plata del diseño "*Marco*" de Garín. Este diseño debe su nombre al apellido familiar de quien encargó la túnica, muy posiblemente Alejandro Marco Iniesta. Este elegante diseño, hecho ex profeso para el Nazareno, lo protagonizan ramilletes de flores rodeados por guirnaldas de motivos vegetales que siguen esquema romboidal curvilíneo en sus vértices. Esta composición decorativa, no es más que una evolución, más naturalista, de los diseños de damascos renacentistas[33]. Ricos galones de oro entrefino guarnecen el pecho, bocamangas y el bajo de tan magnífica túnica.

Túnica de Nuestro Padre Jesús de Nonduermas

Taller de las Señoritas Fontes. Ca 1910.

Túnica que se corresponde con los trabajos elaborados en los primeros años de andadura del taller de las Señoritas Fontes. Sobre terciopelo de algodón color morado se ha bordado, con hilos de oro, plata, sedas polícromas de múltiples colores y pedrería, un imaginativo diseño de estilo romántico, en el que se dan cita iconografía religiosa, conjuntamente, con motivos florales y vegetales. Se denota un intento por aproximarse al bordado erudito español y a los trabajos de bordado lorquinos. Esta túnica, tipo talar de leve cola, está confeccionada a modo de bata, simulando una "falsa" abertura que recorre el anverso, siendo su borde rematado por ondas. Todo el perímetro lo cubre una colorista cenefa, que contiene composiciones realizadas con maya de oro adornadas con múltiples tipos de flores, entre las que destacan la margarita y el pensamiento. Para decorar la parte posterior de la túnica fueron bordados unos ángeles que elevan el anagrama JHS rematado por la cruz. A ambos lados de la abertura frontal se optó por insertar los instrumentos de la pasión: la

[33] BUSS, CH. *Silk Gold Crimson. Secrets and Technology at the Visconti and Sforza Court*. Milano, Editorial Silvana, 2009, pp. 14-157.

escalera con la lanza y la esponja, los tres clavos y las tenazas con el martillo. El resultado es un diseño colorista, con un sello personal[34], que casi parece haber sido pintado. (Fig. 5)



Fig. 5. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno,* Lorquí (Murcia), siglo XIX. Parroquia de Santiago Apóstol. Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nonduermas (Murcia), Ca. 1910. Parroquia de Nuestra Señora de Cortes. Foto: SER.

Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcantarilla

Manufactura anónima. Finales del siglo XIX, principios del siglo XX.

Túnica de damasco de seda bicolor con fondo de color marrón cuya decoración labrada[35], en color azul marino intenso, es un diseño de esquema simétrico y romboidal, compuesto por abigarrada y densa decoración frutal, floral y vegetal, de un cierto aire oriental, que evoca y es contemporáneo a las creaciones textiles de

---

[34] Con similar técnica y diseño bordaron mantos y vestidos para la virgen de los Dolores de Nonduermas (ca.1900), Ntra. Sra. del Paso de la Nora (ca.1900) ya para la virgen de los Dolores de Rincón de seca (1910).

[35] En el inventario de la Hermandad de este Nazareno recoge en 1711 que tenía entre su ajuar dos túnicas de características similares a esta: *una de damasco morado guarnecida en plata y otra de teletón con similar adorno*. PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La *Magnificencia…",* op. cit., pp. 211.

diseño historicista de Fortuny[36]. Toda la pieza está guarnecida, a diferencia de los modos convencionales de decoro, con una blonda de color plateado solo vista en piezas salidas del taller de la Ribera de Molina, razón por la que se considera que la confección de esta túnica surgió de ese taller. (Fig. 6)



Fig. 6. *Túnica de Nuestro Padre Jesús,* Alcantarilla (Murcia). Finales siglo XIX, principios del siglo XX. Anverso y detalle de la túnica. Parroquia de San Padreo Apóstol. Foto: SER.

Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Librilla

Garín. (Valencia). Ca. 1922-24.

El suntuoso tejido de esta túnica se corresponde a un brocatel donde, sobre fondo raso morado, se ha labrado el diseño "*Nacimiento*". Fue elaborada y confeccionada íntegramente por Garín y comprada, previo donativo de Doña Beatriz de Borbón y Battenberg, en Casa Arteaga de Madrid, de quién se conserva aún la etiqueta. Esta pieza combina distintas texturas de oro, brescado sobre las flores y centro del lazo y liso en el resto, haciendo resaltar unos detalles sobre otros. Además se decora todo el

[36] La figura del polifacético artista Mariano Fortuny y Madrazo emerge, a finales del XIX, en un contexto de pleno desarrollo la moda, en su concepción actual. El artista experimentó con diversos procesos de tintado y técnicas de estampación artesanal de diseños protagonizados por temas florales, vegetales, animales y geométricos de inspiración minoica, romana, renacentista, entre otros, que pudieron servir de inspiración al taller que tejió este tejido. DEL CAMPO SAN JOSÉ, J. *Fortuny. Arte total*. Burgos, Editorial Fundación Caja de Burgos, 2014, pp. 85-115.

diseño con una nobleza en color claro que hace resaltar aún más la cantidad de metal que lleva. Es un diseño simétrico, de ramo central con orla alrededor, de finales del XIX donde se aprecian cambios de gusto que tienen que ver más con el siglo XX, la sinuosidad de la naturaleza se pierde para cargar el diseño y hacer vibrar las hojas de la orla y lazo. (Fig. 7)



Fig. 7. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno,* Librilla (Murcia). Ca. 1922-24. Anverso y detalle de la túnica. Parroquia de San Bartolomé. Foto: SER.

Túnica del Cristo del Encuentro de Murcia

Garín. (Valencia). Ca. 1949.

Túnica confeccionada con un tejido de raso de seda color morado, sobre el que se ha brocado, con hilos de oro, el diseño "*Palma P".* La pieza está guarnecida, en todo su perímetro, con puntilla de bolillos de oro entrefino. En cambio, la de las mangas se trata de una puntilla dorada de fechas recientes. Con ese mismo diseño y color se le confeccionó una túnica a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Cofradía

de Jesús de Murcia. El "*Palma P"* es un diseño del siglo XIX que pertenecía al catálogo de la fábrica valenciana y se elaboraba con todas las combinaciones de colores posibles.

Túnica del Nazareno de La Caída de la Cofradía de Jesús (Murcia).

Garín. (Valencia). Ca. 1950.



Fig. 8. *Túnica del Cristo del Encuentro*, Murcia. Parroquia de San Antolín. Ca. 1949. Foto: SER.

Se trata de una túnica con el diseño "*Desamparados"* de Garín. Elaborada con un realce en oro sobre un fondo raso color morado. Esta técnica, muy utilizada por los talleres Garín durante el siglo XIX, imita un bordado pero realmente está tejido, para ello utiliza una mecha de algodón bajo el metal que da cuerpo a los motivos. Se emplean también distintos tipos de oro que aportan textura y complementan el juego

de volúmenes. Se trata de un diseño asimétrico, las líneas ondulantes son róleos con decoración geométrica que acaban en hojas y flores de cardo. Los motivos vegetales presentes en el siglo XIX se ven perfectamente reflejados en este diseño. El cíngulo y la cordonería, también en seda y oro, siguen la decoración de la túnica. (Fig. 8)

Túnica y cola de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena

Taller Anónimo y de Consuelo Escámez. Ca. 1879 y 1950.



Fig. 9. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Cartagena. Ca. 1879 y 195. Iglesia Castrense de Santo Domingo. En la imagen izquierda el antiguo Nazareno viste la túnica con su aspecto original. La imagen central muestra el aspecto actual de la túnica. En la imagen derecha la sobrecola cuyos bordados se basan en la túnica originaria. Foto: Cofradía Marraja y Servicio de Patrimonio de la Región de Murcia.

Esta túnica es el resultado de una profunda remodelación realizada por la bordadora cartagenera Consuelo Escámez a partir una túnica del siglo XIX del Nazareno de Cartagena. Mediante la técnica del pasado, la decoración decimonónica bordada con hilos de oro y basada en motivos vegetales, entre los que destacan lirios dispuestos a modo de cornucopia, fue colocada en un nuevo terciopelo de seda color morado, pero dispuesta en posición distinta a la original. Además, fueron añadidos nuevos bordados que imitan los anteriores y un escudo de la cofradía, consistente en una corona de espinas que enmarca la cruz y las siglas JN, diseñado por el escultor Juan Miguel Cervantes. Del deseo de los cofrades por mostrar una mayor suntuosidad en

la vestimenta de su titular, nace el encargo en 1954 de confeccionar y bordar, imitando igualmente la decoración decimonónica de la túnica, una larga cola que se superpondría a la túnica y sería lucida únicamente en sus salidas procesionales[37]. (Fig. 9)

Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcantarilla

Taller murciano y Taller de la Ribera de Molina (atribuido). Siglos XVIII- XX.

Esta preciosa túnica que cada Jueves Santo luce la imagen del Nazareno en su salida procesional, es resultado de una intervención para adaptar[38], a la hechura del Nazareno, unos insólitos bordados del siglo XVIII que se habían conservado tras la Guerra. Estos formaban parte una túnica de terciopelo color marrón que lucía un San Francisco de Padua que fue destruido, al igual que el Nazareno, en los tristes sucesos de 1936. El fervor que experimentó la nueva imagen del Nazareno, tras la contienda, llevó a sus camareras, quienes conservaban la túnica antigua del santo franciscano, a regalarle una nueva que incluyese los antiguos bordados. El resultado final es una creación que contiene bordados de dos periodos distintos.

Los bordados del XVIII siguen un diseño formado por un gran ramo de diferentes flores sujetas con una elegante lazada. Éstos se traspasaron sobre terciopelo de seda color morado con la siguiente disposición: uno de los ramos fue fragmentado para aplicarlos en la zona del pecho formando una composición de pirámide invertida, el resto de ramos se colocaron a modo de medallones en la franja central de la túnica, emulando los diseños para textiles valencianos o incluso, evocando los medallones bordados de los refajos murcianos, cubriendo así, todo su perímetro. Para complementar estos bordados antiguos y dar unidad a la túnica se efectuaron, por el borde inferior, otros bordados de nueva factura. El diseño de éstos nuevos bordados es una amplia cenefa, cuyos tallos se ondulan formando roleos. Este mismo modelo se repite para complementar los medallones de las mangas. El ramo central del lado delantero de la túnica está rematado por un sol que acoge el anagrama JHS. Toda la

[37] ORTIZ MARTÍNEZ, D. "El arte del bordado en la iconografía de Jesús Nazareno de Cartagena", NEGROLES SÁNCHEZ, P. *Actas del III Congreso*…, op. cit., pp. 279-283.
[38] Llevada a cabo en un taller murciano, posiblemente de la Ribera de Molina, tras la guerra civil española.

túnica está orlada con puntillas de bolillo de oro entrefino. El resultado es una magnifica túnica única y sin parangón en nuestra región. (Fig. 10)



Fig. 10. *Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno,* Alcantarilla. Siglos XVIII-XX. Anverso y detalle de la túnica. Parroquia de San Pedro Apóstol. Foto: SER.



UNA INTERPRETACIÓN URBANA DE LA CIUDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CULTURA INMATERIAL DE LA SEMANA SANTA

Luis Ignacio Fernández-Aragón Sánchez

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp. 154-162

Cuando pensamos cuál es la imagen que tenemos de Granada, la primera idea que nos viene a la cabeza es su marcado carácter patrimonial, en el que la presencia de objetos urbanos de indudable valor histórico y cultural, como la Alhambra o la Catedral, y de acontecimientos o espacios urbanos únicos, como el Albaicín, la Carrera de Darro o el Paseo de los Tristes, la dotan de una identidad propia de gran singularidad.

Me atrevería a decir que esta imagen que mantenemos en nuestra cabeza, y que compartimos un gran número de granadinos, está alimentada por una latente vena nostálgica, muy en sintonía con la identidad granadina[1], que ha terminado por **mitificar la ciudad histórica,** como **esencia** de lo que es nuestra urbe[2].

Parece prevalecer pues, una visión *culturalista* para explicar Granada sobre otro tipo de concepciones urbanas que pudieran acercarse a diferentes realidades de la ciudad. Los culturalistas básicamente la entienden como un hecho cultural con historia, identidad y tradiciones propias. Esta teoría, extendida por Europa en la segunda mitad del siglo XIX, abogaba por un sentido estético y artístico de la ciudad frente a su lógica funcional. Tras más de un siglo de vigencia, entender Granada desde un punto de vista estrictamente culturalista, nos hace olvidar (en muchos casos, *conscientemente*), que la ciudad ha seguido desarrollándose, que ha crecido de forma desigual y desafortunada, invadiendo la Vega y generando el Zaidín, el Camino de Ronda[3] o las diversas barriadas en torno a la Cartuja.

Siendo conscientes que esta visón de nuestra ciudad no nos satisface del todo, sacamos a colación al arquitecto Aldo Rossi[4], quien en su búsqueda de un argumento

[1] Quizás no es muy correcto hablar de forma genérica de una "identidad granadina": *La identidad se predica en sentido propio solamente de sujetos individuales dotados de conciencia, memoria y psicología propias, y sólo por analogía de los actores colectivos, como son los grupos, los movimientos sociales, los partidos políticos, la comunidad nacional y, en el caso urbano, los vecindarios, los barrios, los municipios y la ciudad en su conjunto. El gran problema en ciertos sectores de las ciencias sociales…, es la tendencia a "psicologizar" las categorías estadísticas, los grupos y los colectivos*. GIMÉNEZ, G. "La cultura como identidad y la identidad como cultura". Instituto de investigaciones sociales de la UNAM. http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf.

[2] Esta mitificación de la historia, podría explicar la renovación, y en cierto modo, "gentrificación" de nuestro casco histórico, como lugar en el que vivir la esencia de la ciudad. De igual modo, la excesiva "turistización" de Granada, ha podido favorecer este proceso que define la ciudad a través de los monumentos más visitados por los foráneos.

[3] A pesar del reconocimiento que parece tener en Granada la figura del Alcalde Gallego Burín, no podemos dejar de lado que la expansión de la ciudad hacia la Vega, y la aparición de calles como Pedro A. de Alarcón, se deben justamente a políticas urbanas de planificación impulsadas por su administración.

[4] ALDO, R. *La arquitectura de la ciudad*. Colección Punto y línea, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1986.

que explicase de forma contemporánea el *modo de ser* de las ciudades, lo que las particulariza, nos propone el concepto de "**alma de la ciudad**", como aquella cualidad inherente al hecho urbano, que por asimilación directa con lo humano, distingue lo material de lo espiritual. Más allá de la realidad física de la urbe, hay *algo* que hace única a una ciudad respecto a otra, aunque ambas estén distantes apenas unos pocos kilómetros.

Pero, ¿de qué manera podríamos acceder al *alma de Granada*? ¿Cómo descubrir alguno de los resquicios que nos mostrasen su significado? A fin de cuentas, imaginar el alma de nuestra ciudad nos hace pensar que ésta es "heredera" de una tradición cultural, que a lo largo de los siglos, ha ido tejiendo una *telaraña de significados*, en la que de algún modo estamos atrapados. No se trataría pues, solo en una apelación a la memoria colectiva, ligada a hechos y lugares concretos, y que sigue operando en el presente[5]. Tiene también que ver con vivencias personales, individuales y únicas, de cada uno de los que habitamos la cotidianeidad de esta ciudad, y a las que continuamente recurrimos para desatar nuestro deseo y experimentar sensaciones. Sobre todo, para ahondar en el sentido de nuestra propia existencia, como parte de una humanidad global en continua búsqueda.

Pensando en este camino de sensaciones y experiencias buscadas, como vehículo para acceder a otro tipo de vivencias más íntimas, interiores y trascendentes, se nos viene a la cabeza el texto de Kevin Lynch, "La imagen de la ciudad"[6]. La referencia que su autor hace a la ciudad de los sentidos -en especial el de la vista-, permitiría que nos explicásemos de alguna forma la representación intelectual que los ciudadanos elaboramos de nuestra ciudad (a partir de nuestras vivencias cotidianas) a través de los cinco sentidos[7].

Y es que, como muchas ciudades en el mundo, Granada te atrapa a través de los sentidos. La luz, los olores, la percepción de la temperatura en determinadas épocas del año, los sonidos del agua reverberante en fuentes, acequias y ríos, hacen de ella un espacio para el deleite sensorial. Esta acumulación de percepciones, que se superponen y se subordinan unas a otras, están sin duda en lo cotidiano de la ciudad.

[5] Maurice Halbwachs definió en 1920 la memoria colectiva como algo que seguía operando en el presente, formando parte de las actividades de los grupos humanos.
[6] Kevin Lynch publicó este texto en 1960.
[7] GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad hojaldre: Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2006.

El granadino está acostumbrado a vivir con ellas, y quizás por eso, no causan el efecto que pueden provocar en quienes por primera vez nos visitan[8].

Sin embargo, cuando despunta la primavera, la ciudad se prepara para celebrar sus fiestas mayores de Semana Santa. Durante una semana, Granada transforma su cotidiano ser, en algo completamente distinto, sirviéndose para ello de una híper-estimulación de los sentidos. Me aventuro a anticipar el objetivo de todo esto: la experiencia colectiva, y a la vez íntimamente personal, de lo trascendente. Más allá aún, todo se orienta a la estimulación de una *revelación* metafísica.

La ciudad, efectivamente, muta físicamente: los espacios urbanos cambian de uso, e incluso, adquieren un valor representativo y simbólico que normalmente no tienen.

*Los nuevos "**usos efímeros**".*

Así, el cumplimiento del rito que supone la Estación de Penitencia de cada una de las hermandades de la ciudad, convierte espacios y calles habituales de "paso", en lugares de "estancia", en los que *permanecer* como *espectador* mientras dure la liturgia. El hecho de la definición de la "Carrera Oficial"[9], obliga además a que se instalen estructuras efímeras para acomodar a los asistentes al espectáculo de la Pasión. Ésta es una particularización de un fenómeno tradicional vinculado a la fiesta. Al ser la primera celebración grande de la ciudad tras el inicio de la Primavera, las viviendas se revierten hacia el exterior, después de la intimidad doméstica de otras fiestas vinculadas al otoño, y sobre todo, al invierno. Los balcones cobran protagonismo, y son lugar de encuentro de familias y amigos. De igual forma, la Carrera Oficial se convierte en la estancia-salón de la ciudad, preparada con todas las comodidades para presenciar el discurrir de las cofradías.

La ciudad mañanera, de ajetreo cotidiano, deja paso a una urbe distinta según transcurre la tarde. Una ciudad que se convierte en una trama de vías procesionales por las que discurren las hermandades en busca del centro urbano, lugar donde se

[8] Por ilustrar esto con un ejemplo ilustre: "Hay dos granadas, no lo dude usted… una femenina, exquisita; la Granada del ajimez, del huertecillo, de Carmen macetero, del detalle en fin; y hay otra Granada varonil, grande, sublime, que yo veo en todas partes…". Entrevista a Joaquín Sorolla, *El Defensor de Granada*, 24 de nov. de 1909.

[9] La Carrera Oficial es la definición de un recorrido común por el centro de las ciudades, para todas las hermandades que hacen anual estación de penitencia en los días de Semana Santa. En ella se sitúa la representación civil y religiosa de la ciudad, que recibe a las cofradías. Existe en la totalidad de las capitales de Andalucía, y en algunas otras ciudades de España en las que la Semana Santa como fiesta goza de mucha implicación social.

cumple la ceremonia anual de la Estación de Penitencia. Cambia el uso del viario convirtiéndose en el escenario donde se representa el auto litúrgico, y a la vez se le caracteriza con una nueva jerarquía, que da protagonismo a las vías principales **o procesionales**, de las secundarías, **vías de acceso y desalojo,** por las que se mueven las masas de actores -participantes del drama- y de espectadores.

Este aspecto mutable de las calles es dinámico, cambiante por minutos, y afecta por igual a cualquier vía de la ciudad, ya sean anchas avenidas como estrechas callejas históricas. En definitiva, ha llegado el momento de que los ciudadanos reconquisten el espacio público, aún a riesgo de poner a prueba los límites del respeto, la participación y la paciencia.

También la función representativa tanto civil como religiosa, se traslada desde el edificio hasta el espacio público. Se puede entender por un lado que se trata de visibilizar las instituciones, y por otro, de democratizarlas, ya que la acogida a las cofradías que peregrinan desde cualquier punto de la ciudad, se hace en igualdad de condiciones, al margen de la procedencia social de los participantes en los cortejos. También puede existir otra lectura para este hecho, que supondría el reconocimiento (o sometimiento) de los habitantes a sus instituciones políticas y espirituales, consolidando el orden impuesto desde el poder sobre la sociedad y sobre su espíritu.

En cualquier caso, en este *juego* de relaciones urbanas, los ciudadanos tienen una necesidad natural de hacerse visibles en los espacios simbólicos del poder, o en los nodos de encuentro masivos[10]. Espacialmente, estos puntos están vinculados por la Carrera Oficial, el *espacio urbano efímero* por antonomasia de la Semana Santa.

Granada, ciudad ***sutil***

A esta mutación en el uso del espacio público, que implica una transformación física de dichos espacios (aparición de las sillas, palcos y tribunas en las calles), habría que sumar otra metamorfosis de la geografía urbana aún más sutil, justo en el momento en que la ciudad es recorrida por un cortejo. Las fachadas, los paisajes abiertos de Granada, pasan a conferir el marco de referencia del rito, su telón de fondo. El patio de butacas queda en la calzada de las calles.

[10] MUÑIZ NUÑEZ, P. y ALFAYA GONZÁLEZ, J. *Habitares*. Ed. Andar Quatro S. L, 2009.

La representación de la Pasión pretende acaparar nuestros cinco sentidos: la cera que se derrite, el olor a flores frescas, el incienso que desmaterializa todo a su alrededor, van preparando el escenario para la contemplación de la Pasión del Señor. De igual manera, las bandas de música que aguijonean con sus cornetas nuestros oídos, o nos embriagan de melancolía para poner música al drama, predisponen nuestro ánimo a la contemplación del misterio del sacrificio y de la muerte. El tacto del terciopelo, la seda y los bordados… todo es, en definitiva, un intento de forzar una experiencia estética, como primer escalón hacia estados más elevados de percepción. Algo muy parecido al efecto de algunos alucinógenos, que burlando los mecanismos de control sensorial, nos conducen a nuevos estados de percepción de la realidad.

Todo esto, definitivamente, precisa de la ciudad como espacio sustentador, una ciudad cuya piel vibra, se distorsiona, desaparece o reaparece. La Semana Santa es un fenómeno estrictamente urbano, y necesita de la complicidad teatral de sus calles, paisajes y habitantes para poder calar con su mensaje, con su componente festivo a la vez que íntimo y trascendente.

Granada, ciudad ***interior.***

En fin, este asomarse al *alma de Granda*, tiene mucho que ver con lo que las teorías organicistas urbanas, han dado en llamar *ciudad interior*. Su discurso se asienta en la evidencia de que **la percepción de la ciudad está condicionada por nuestros deseos, nuestras emociones y nuestros sentimientos**, lo cual supone un giro radical frente a la urbanística tradicional que utilizó como materia de estudio los objetos arquitectónicos[11].

Tal vez de la pregunta de qué mueve a cada uno a participar en la fiesta -tanto de espectador como de actor activo-, podríamos desentrañar parte del alma de la ciudad. Tal vez si pensamos en cómo el ciudadano reafirma su identidad, o sondea en lo profundo de su ser sus angustias, sus miedos y sus necesidades de creer en algo, obtendríamos alguna repuesta. Ésta podría estar vinculada a conceptos como la memoria colectiva, la renovación anual de un rito o la actualización de una liturgia que busca el encuentro con lo trascendente.

[11] GARCÍA VÁZQUEZ, C. Op. cit.

Se nos ocurren algunas posibles respuestas a esa pregunta que formulábamos en el párrafo anterior. Las celebraciones de religiosidad popular en un contexto urbano, pueden en el fondo, estar motivadas por ideas como las siguientes:

1. La comprensión de la fiesta como la veneración de un Dios (entendido en un sentido más general como el origen de la misma vida) tan humano como cada uno de los que participan del rito.
   El Dios celeste de la tradición Judaica, vengativo, rencoroso, distante en su nube de poder, daría paso a un Dios que se hace hombre, para ser igual a él en sus pesares. Ese Dios es mucho más comprensible, y se muestra más empático con el ciudadano común que cada día recorre las calles de esta ciudad. Un Dios fácil, cercano, dócil, hermano y padre a la vez. Que se muestra sufriente, paciente. Que participa del dolor del hombre, de su sacrificio, de sus emociones y de sus lágrimas. En definitiva, un Dios que se muere. Tal vez por eso, en las celebraciones pasionistas, la Resurrección apenas tiene trascendencia si la comparamos con el peso que tiene la conmemoración de la muerte del Señor. Para el pueblo, la Resurrección es algo abstracto, lejano, y en muchos casos incomprensible, que queda como parte del discurso teológico de la Iglesia. Sin embargo, el sacrificio, la muerte, son vivencias cotidianas, asumidas e integradas como parte de la vida.
2. La posibilidad de ahondar en el sentido de la vida y la muerte.
   En una sociedad donde no es fácil que se hable de la muerte, ni del sufrimiento, las fiestas de Semana Santa permiten prepararnos para nuestra propia vida, para nuestra propia muerte. La ciudad se hace cómplice y escenario de un espectáculo sensible que pretende dar paz al sufrimiento: si Dios padece, si su madre llora, nosotros podemos quedar reconfortados al descubrir que compartimos los mismos sentimientos que Dios ante lo adverso.
3. También nos parece descubrir en la celebración de la Pasión, un homenaje al justo falto de justicia, un elogio y un reconocimiento a todos los hombres que lucharon por cambiar el mundo y acabaron siendo eliminados por la sociedad (directamente o a través de sus estructuras de poder). La Semana Santa es también una manifestación de condena y repulsa a la injusticia, a las actitudes hipócritas, deshonestas y de abuso de poder. Una forma de denuncia de los

males que afectan a multitud de inocentes, y que sigue siendo completamente actual.

4. Por último, a pesar de su origen medieval, y de su relación con la Iglesia de la jerarquía, la liturgia de la Semana Santa es, sin embargo, un deseo popular de dar rienda suelta a los sentimientos religiosos más íntimos (sin perder de vista que éstos hunden sus raíces en la tradición occidental de entender lo metafísico).
   No deja de ser sintomático que el Dios de la oficialidad, que sigue habitando en las *máquinas sociales* de las iglesias y catedrales, sea sacado a la calle, para recorrer el espacio democrático de la convivencia, sobre el que la Iglesia, teóricamente al menos, no debería tener ningún poder. Una estrategia que lo despoja de los rigores purpurados, de la metafísica incomprensible, de los enredos conceptuales de pecado original, alianza y redención, para que el pueblo se lo apropie, escribiendo así, su propio guión de la historia[12].

Quizás estas cuatro ideas, apuntadas como inicio de una investigación que imaginamos más precisa, nos estén dando alguna clave de cómo siente Granada, de cómo es esa ciudad interior que aloja el alma de los habitantes, la memoria colectiva, y las formas en que expresan su relación con lo trascendente.

Está claro, que lo que hace a Granada diferente, no es solamente la forma de *sentir* sus celebraciones de religiosidad popular. Aunque sin ellas, la ciudad contemporánea, no pueda explicarse por completo. Como habitantes, estamos atrapados en una telaraña de significados, tejida mediante la construcción de todo tipo de símbolos que nos identifican y ante los que nos reconocemos. Mediante la asociación subliminal de signos que nos producen emociones conscientes.

En definitiva, la ciudad se reafirma como producto y representación de la condición humana, con toda la riqueza de matices que ésta supone.

[12] CALVINO, I. "Las ciudades sutiles", en CALVINO, I. *Las Ciudades Invisibles*. Ed. Siruela, 1975. La referencia a Isaura, como ciudad habitada por dos religiones, podría ilustrar esta idea sobre la religión oficial y popular, y como mantienen diferentes formas de expresión.



LA PROCESIÓN DE DISCIPLINANTES DURANTE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA: ENTRE LA BAJA EDAD MEDIA Y EL BARROCO

David Granado Hermosín

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 163-183

La historia de Sevilla está fuerte e íntimamente vinculada con la historia de sus cofradías[1] hasta tal punto de que no se podría entender su historia sin estas instituciones religiosas. En el presente trabajo estudiamos cómo eran las procesiones de disciplina durante el siglo XVI y cómo han ido evolucionando hasta el siglo XVII debido al Concilio de Trento y al Barroco. La documentación que hemos empleado esencialmente es las reglas de las hermandades, publicadas bajo la dirección de los doctores Sánchez Herrero y Pérez González en 2002[2] y en diversas publicaciones[3], y otras de diversos archivos[4]. Pero también hemos estudiado documentación muy

[1] Como antecedente a este estudio podemos destacar el que ya realizamos en Valladolid, aunque este solo del siglo XVI. GRANADO HERMOSÍN, D. "La representación de la Pasión de Cristo: la procesión de disciplinantes en la Sevilla del siglo XVI", en *La Semana Santa. Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados*. *Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes.* Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017, pp. 419-427.

[2] SÁNCHEZ HERRERO, J. (Ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (Coord.). *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos XIV, XV y XVI*. Huelva, Universidad de Huelva, 2002. Para una lectura más ligera hemos usado estas transcripciones, pese a que hemos consultado el documento original. Las hermandades seleccionadas son: Cofradía y Hermandad de la Santa Vera Cruz. Sevilla, 1538, 1631 (V); Hermandad y Cofradía de las Angustias de Nuestra Señora la Virgen Santa María (Quinta Angustia). Sevilla, 1541 (VII); Hermandad y Cofradía de la Santísima Trinidad. Sevilla, 1544 (IX); Hermandad y Cofradía de la Limpia y Pura Concepción de Nuestra Señora la Virgen María del Convento de Regina. Sevilla, 1549 (X); Hermandad y Cofradía de los Negritos. Sevilla, 1558 (XII); Hermandad y Cofradía de Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén. Sevilla, 1564, 1567, 1578 (XV); Hermandad y Cofradía de la Santa Verónica. Monasterio del Valle (Sevilla), 1565 (XVI); Hermandad y Cofradía de la O. Sevilla, 1566 (XVIII); Hermandad y Cofradía del Dulce Nombre. Sevilla, 1572, 1574 (XXI); Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de las Aguas y Santa Expiración de Jesucristo. Sevilla, 1575 (XXIII); Hermandad y Cofradía de la Preciosa Sangre. Sevilla, 1581 (XXV); Hermandad y Cofradía del Buen Fin. Sevilla, 1593 (XXVII); Hermandad y Cofradía de los Sagrados Clavos de Nuestro Redentor Jesucristo, Virgen María de los Remedios y Glorioso San Juan Evangelista. Sevilla, 1595 (XXX); Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora del Buen Viaje. Parroquia de Santa Ana. Sevilla, 1596 (XXXII); y Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de Regla y Potencia de Cristo. Sevilla, 1601 (XXXIV). Hemos seguido la enumeración romana a partir de la regla de 1601, ya que no fueron publicadas en esta obra.

[3] CAÑIZARES JAPÓN, R. *Las antiguas reglas de la Hermandad de la Soledad de Sevilla*. Sevilla, Hermandad de la Soledad, 2014 (XXXV); MIRA CABALLOS, E. *Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso: sus reglas de 1570*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2004 (XXXVI); HERNÁNDEZ PARRALES, A. "Una cofradía desconocida. La de negros de Triana, con el título de "Nuestra Señora del Rosario (luego Nuestra Señora de las Cuevas" y Sangre de Jesucristo", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 47 (1963), pp. 12-16 (XXXVII); JIMÉNEZ SAMPEDRO, R. "Regla de la Hermandad de las Sagradas Tres Humillaciones de Cristo Redentor y Madre de Dios del Arco, año 1648", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 562 (2005), pp. 877-881 (XXXVIII); y en edición facsímil HERMANDAD DEL DULCE NOMBRE. *Reglas de la Pontificia, Fervorosa, Ilustre y Antigua Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús ante Anás, Santo Cristo del Mayor Dolor, María Santísima del Dulce Nombre y San Juan Evangelista*. Sevilla, Hermandad del Dulce Nombre, 2009 (XXXIX).

[4] Muchas de estas reglas van a ser publicadas en una obra dirigida por la profesora Pérez González, titular de la Universidad Pablo de Olavide, por la Universidad de Huelva, estando ya en proceso de maquetación, mientras que otras no han sido estudiadas ni publicadas. Archivo de la Hermandad de la Sagrada Lanzada [en adelante AHSL], Fondo Hermandad de la Lanzada, Libro de reglas de la Hermandad de la Sagrada Lanzada, 1652 (L); Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, signatura A 181/005, Hermandad de Nuestra Señora de la Hiniesta (LI); Archivo General del Arzobispado de Sevilla [en adelante AGAS], Justicia, Hermandades, leg. 09818, exp. 2, Reglas de la Hermandad del Cristo del Amor y Nuestra Señora del Socorro, 1676 (LII); Archivo Histórico Nacional, Consejos,

diversa (pleitos, actas de cabildos, libros de mayordomía, etc.), custodiada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla y en los fondos de los archivos de las hermandades sevillanas.

LAS COFRADÍAS DE PENITENCIA Y EL *VIVAE VOCIS ORACULO*

Las cofradías que estudiamos, aquellas que hacían procesión en Semana Santa, corresponden a la tipología definida por Sánchez Herrero[5] como cofradías de penitencia. Pese a que en Sevilla estas cofradías surgen a principio del siglo XVI las que tratamos en este trabajo son las llamadas por el propio Sánchez Herrero como cofradía barroca (1570-1750) siendo definidas como

> *"una asociación de hombres, en la que pueden estar presentes las mujeres como hermanos de segunda clase, abierta numéricamente, abierta socialmente, aunque predominando los grupos del común, de gente sencilla, trabajadora y popular en muchas de ellas, mientras que en otras predominan la burguesía, gente importante y nobleza, con estatutos aprobados por la jerarquía eclesiástica, dependiendo, también, de la autoridad civil, que, venerando y contemplando (?) el Misterio de la Pasión y Muerte del Hijo de Dios, Jesucristo, al que se asocia su Santísima Madre, María, le rinden culto por medio de una salida procesional festiva, solemne y hasta triunfal, en la que se tienen en cuenta casi exclusivamente los aspectos externos y formales, tanto en las imágenes y sus aderezos, como en los cofrades, quienes, aunque continúan con la disciplina, muchos lo hacen más por un afán de llamar la atención, que por una exigencia interior de imitación del dolor de Cristo y sincera penitencia"*[6].

---

libro 5394, Reglas de la Hermandad de la Sagrada Expiración de Cristo y Nuestra Señora del Patrocinio (El Cachorro), 1691 (LIII) y publicada también en MACÍAS MÍGUEZ, M. *Antecedentes históricos de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima del Patrocinio*. Sevilla, Hermandad y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima del Patrocinio, 1982; y Archivo de la Hermandad de la Amargura, 1. Gobierno, Libro de reglas de la Hermandad de la Amargura, 1696 (LIV).

[5] SÁNCHEZ HERRERO, J. *Las diócesis del reino de León: siglos XIV y XV*. León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1978, pp. 382-391. SÁNCHEZ HERRERO, J. "Las cofradías sevillanas. Los comienzos", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 9-34.

[6] SÁNCHEZ HERRERO, J. "Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV al XVII", en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 95.

La autorización de la práctica de la penitencia pública, el *Vivae vocis oraculo* de Paulo III, vino en 1539 de la mano de la Hermandad de la Vera Cruz de Toledo[7], la llamada *Bula de Toledo*. Este Papa concedió diversas indulgencias a todos los cofrades, tanto de disciplina como de luz, de todas las cofradías de disciplinantes de los dos sexos, si cumplían las condiciones siguientes: "*acompañar la procesión del Viernes Santo, disciplinándose o alumbrando, arrepentidos y confesados de sus pecados o con propósito de confesarlos*"[8].

El Concilio de Trento influyó también mucho en este aspecto, pues en el capítulo 10 promulgado en 1547, sexta sesión, dice que el hombre puede colaborar "*mortificando los miembros de su carne (Col 3, 5) y presentándolos como armas de la justicia (Rom 6, 13-19) para la santificación por medio de la observancia de los mandamientos de Dios y de la Iglesia: crecen en la misma justicia, recibida por la gracia de Dios, cooperando la fe, con las buenas obras (Iac 2, 22), y se justifican más*"[9]. Importante también fue la última sesión del Concilio en 1563 dedicado al culto a las imágenes y a las reliquias[10]. Esto llevará al favorecimiento de la aparición de los "pasos de misterio" que tenemos hoy en día en nuestra Semana Santa[11].

TIPOLOGÍA DE HERMANOS, LAS TÚNICAS Y LAS DISCIPLINAS

Estas hermandades penitenciales tenían dos tipos de hermanos. Uno de ellos eran los hermanos de luz. Los hermanos de luz no estaban obligados a disciplinarse, sino a "*lleuar las hachas y para lo demás que fuere menester en la processión y seruicio de los disciplinantes*"[12]. Para entrar estos a formar parte de la nómina de hermanos tenían

[7] ROMERO ABAO, A. R. "Seráfica, Real, Piadosa, Muy Antigua, Venerable y Muy Noble Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Nuestra Señora de la Encarnación y Santa María Magdalena", en SÁNCHEZ HERRERO, J., RODA PEÑA, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (Dirs.) *Crucificados de Sevilla*, Tomo III. Sevilla, Tartessos, 1997, p. 96.
[8] SÁNCHEZ HERRERO, "Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante…, op. cit., p. 60.
[9] *Ibídem*, 69.
[10] DENZINGER, H. J. *Enchiridion Symbolorum o Denzinger* [Consulta: 22 de enero de 2017] -http://es.catholic.net/op/articulos/1737/cat/230/enchiridion-symbolorum-o-denzinger.html-.
[11] Destacaremos ROMERO MENSAQUE, C. J. y DOMÍNGUEZ LEÓN, J. *Breve historia de la Semana Santa de Sevilla*. Málaga, Editorial Sarriá, 2003. Además SÁNCHEZ HERRERO, J. *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid, Sílex, 2003.
[12] V (Vera Cruz), capítulo 2.

que pagar un precio que oscilaba entre uno[13] y dos ducados[14], tres reales[15], cuatro[16], seis[17], ocho[18], diez[19], once[20], doce[21], veintidós[22], cuarenta y seis reales[23] o "*lo que por nos* [los hermanos mayores] *fuere acordado*"[24]. El número de hermanos de luz, generalmente, no debía ser superior a la cuarta parte, o en algunos casos la mitad, de los hermanos de sangre. Los hermanos de luz también tenían que llevar de entrada una candela que podía ser de dos libras[25].

Otros eran los hermanos de sangre[26] que tenían la obligación de disciplinarse a la hora que saliera la procesión del Jueves Santo, o cuando saliera. Esta obligación era "*por todo el tiempo de su vida saluo por vejés o por causa ligítima que para ello tenga*"[27] pero, en caso de que no pudieran por enfermedad o encontrarse fuera de la ciudad, estaban exentos de hacer la disciplina pagando una limosna para la cofradía. Tres son los posibles motivos por los cuales un hermano de sangre estaba libre de hacer la disciplina en el caso de la Cofradía de la Preciosa Sangre de Sevilla[28]: 1) estar enfermo "*de enfermedad que no pueda venir a cumplir su penitencia y salir en la dicha proceción*"; 2) estar preso; o 3) estar impedido por motivos de negocios, estando forzosamente a doce o más leguas de distancia de la ciudad, *"trayendo fe de escriuano público de cómo estuuo empedido y no pudo venir*". Además la Hermandad de los Negros[29] (Fig. 1) tenía una serie de condiciones para poder practicar la disciplina: "*los que fueren recibidos a la dicha disciplina* [como hermanos de sangre] *sean hombres sanos de buena complisión para que la disciplina no les causse enfermedad*". Para entrar a formar parte como hermanos, estos tenían que pagar una cuota que iba entre un ducado[30], un ducado y medio[31],

[13] XXIII (Expiración).
[14] XVI (Valle), XXX (Clavos) y XXXII (Buen Viaje).
[15] XII (Negros).
[16] VII (Quinta Angustia) y IX (Trinidad).
[17] XVIII (O) y XXVII (Buen Fin).
[18] XXXVII (Cuevas).
[19] XXXVIII (Tres Humillaciones).
[20] LIII (Patrocinio), fol. 19v.
[21] XXXVI (Gran Poder).
[22] X (Concepción).
[23] V (Vera Cruz).
[24] XXV (Sangre), capítulo 1. Algo parecido aparece también en XXXIV (Potencia).
[25] XVIII (O).
[26] Para un acercamiento podemos ver RODRÍGUEZ MATEOS, J. "La disciplina pública como fenómeno penitencial barroco", en *La religiosidad popular*, Vol. 2. Rubí: Anthropos, 2003, pp. 528-539.
[27] V (Vera Cruz), capítulo 3.
[28] XXV (Sangre), capítulo 26.
[29] XII (Negros), capítulo 7.
[30] VII (Quinta Angustia) y XVI (Valle).
[31] XXXII (Buen Viaje).

dos reales[32], seis[33], ocho[34], once[35], catorce[36], dieciséis reales[37] o "*lo que por nos* [los hermanos mayores] *fuere acordado*"[38].

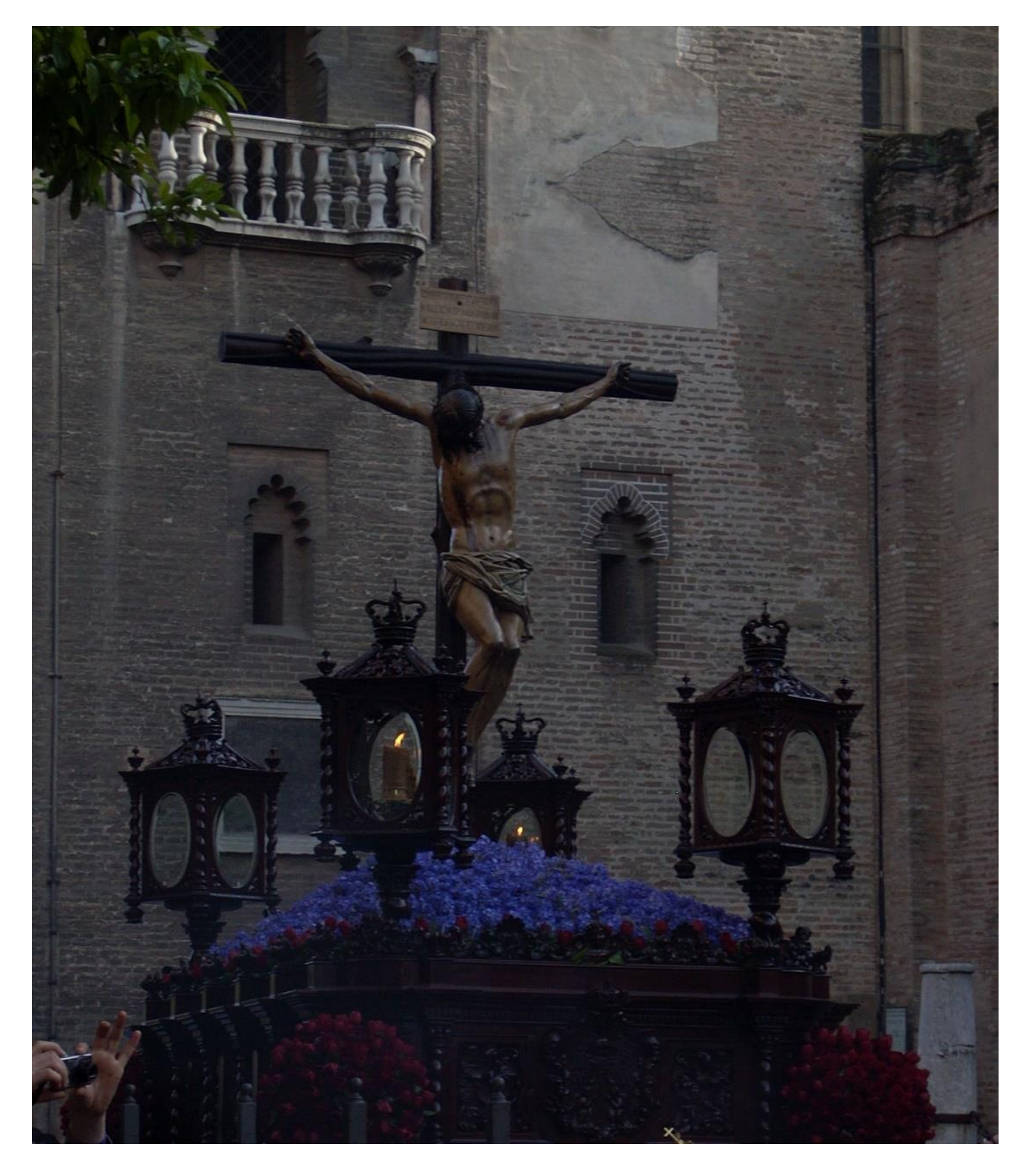


Fig. 1. *Santísimo Cristo de la Fundación*, Andrés de Ocampo, 1622. Capilla de los Ángeles, Sevilla. Foto: David Granado Hermosín [DGH].

[32] IX (Trinidad) y XII (Negros).
[33] XVIII (O), XXX (Clavos) y XXXVII (Cuevas).
[34] XXIII (Expiración), XXXVI (Gran Poder) y XXXVIII (Tres Humillaciones).
[35] LIII (Patrocinio), fol. 19v.
[36] V (Vera Cruz).
[37] X (Concepción).
[38] XXV (Sangre), capítulo 1. En similares términos aparece en XXXIV (Potencia).

En cuanto a las hermanas mujeres, por lo general estas tenían prohibido acudir a la procesión, tanto disciplinándose como alumbrando, y si querían ir tenían que procesionar detrás, fuera de la procesión y descubiertas para que se les pudiera reconocer, pagando entre un ducado[39], dos si eran mujeres de hermanos o cuatro ducados si no lo eran[40], cuatro reales[41], seis[42], diez[43], veintidós[44] y treinta reales[45] "*porque no tienen obligación en entierros y cabildos*". Posteriormente algunas cofradías permitían su asistencia y participación alumbrando con velas en las manos, como la Hermandad de Santa Verónica que eran recibidas como hermanas de luz[46].

La túnica, normalmente blanca, tenía que ser de anjeo curado[47] o crudo[48], bocací prieto[49] o presilla[50] y largas hasta el suelo o hasta media pierna[51]. Llevaban además un capirote alto redondo[52], romo[53] o cartujano[54] que cubriese la cara, una cinta negra[55] de cuero ceñida o una soga común de esparto[56] o el cordón de san Francisco[57] de cáñamo[58] y un escapulario[59] azul[60], morado[61] o de anascote colorado[62] o negro[63]. Los hermanos también llevaban el escudo de la cofradía de guadamecí[64], "*no de plata ni de oja de Milán ni de otro metal ni de papelón yluminado*"[65]. La Hermandad de Jesús

[39] XXIII (Expiración).
[40] XXXII (Buen Viaje).
[41] XXVII (Buen Fin).
[42] LIII (Patrocinio), fol. 20r.
[43] XXXVI (Gran Poder).
[44] XXXV (Soledad).
[45] X (Concepción).
[46] XVI (Valle).
[47] El anjeo es una especie de lienzo basto. V (Vera Cruz), VII (Quinta Angustia), XV (Nazareno), XXV (Sangre), XXX (Clavos), XXXIV (Potencia), XXXV (Soledad) y XXXVII (Cuevas).
[48] XVIII (O).
[49] Tela de hilo que podía ser de distintos colores, más gorda y basta que la holandilla. XXXVI (Gran Poder).
[50] Tela basta de lino. XXV (Sangre), XXXI, XXXIV (Potencia) y XXXV (Soledad).
[51] XXXIV (Potencia) y XXXV (Soledad).
[52] XXXIV (Potencia).
[53] V (Vera Cruz), VII (Quinta Angustia), XVIII (O), XXIII (Expiración), XXX (Clavos) y XXXVI (Gran Poder).
[54] X (Concepción).
[55] VII (Quinta Angustia), XXV (Sangre), XXXIV (Potencia) y XXXV (Soledad).
[56] XV (Nazareno).
[57] V (Vera Cruz) y X (Concepción).
[58] XXXVI (Gran Poder).
[59] XXXIV (Potencia).
[60] X (Concepción), XXVII (Buen Fin), XXXIV (Potencia).
[61] XXIII (Expiración).
[62] XXV (Sangre), XXX (Clavos) y XXXV (Soledad).
[63] XXXVI (Gran Poder).
[64] Cuero adobado y adornado con dibujos de pintura o relieve.
[65] V (Vera Cruz), capítulo 10.

Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén[66] incorpora a sus túnicas el color morado, mientras que la Hermandad de los Clavos el blanco[67] y la Hermandad de la Expiración el negro[68]. Estos hermanos tenían que ir descalzos, pero podían ir con zapatillas o alpargatas bastas en caso de extrema necesidad, como enfermedad. Por encima de todo esto, estaba la prohibición que los hermanos portasen algún signo distintivo que les hiciera reconocibles frente a los demás componentes de la procesión.

Para el siglo XVII estas túnicas no habían sufrido ningún cambio sustancial, siendo las del Patrocinio "*onestas y penitentes, más de penitencia que de gala*"[69] y de color morado. Las túnicas[70] no siempre eran de las corporaciones, siendo en numerosos casos alquiladas a otras personas. A través de las actas de cabildos de la Hermandad de las Tres Humillaciones sabemos que la corporación alquiló en 1645[71] a Rodrigo Alonso de la Parra 70 túnicas de sangre a 6 reales cada una y 28 de luz a 4 reales; a Juan de Montesinos 47 de sangre y 50 de luz; a Bartolomé Muñoz 25 túnicas a seis reales; y a Juan de Celada 3 túnicas. Pero no fueron estos los únicos, siendo algunos nombres Juan Ruiz, Martín de Silva, Gaspar de los Reyes, Jerónimo de Castilla, Francisco González, Juana de Cabrera, María de Carvajal, Rufina María, Juan García o Pascual Tavera[72], entre otros.

En cuanto a la disciplina estas tenían que ser de carretillas de plata[73], de manojo con rodezuelas[74], de manojo de cáñamo con sus rosetas de plata[75], de volantín con cinco o tres rosetas de plata[76] o lo que cada uno tenía por costumbre usar.

---

[66] XV (Nazareno).
[67] XXX (Clavos).
[68] XXIII (Expiración).
[69] LIII (Patrocinio), fol. 5r.
[70] Podemos ver la evolución de las túnicas en MARTÍNEZ VELASCO, J. "Recorrido por la vestimenta nazarena", *ABC de Sevilla*, del 24 al 27 de marzo de 1990.
[71] Archivo de la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro (en adelante AHTCSI), 1. Gobierno, Libro viejo de las hermanas y hermanos de 1631, fols. 11v-12v.
[72] *Ibídem*, fol. 14r, 14v y 17r.
[73] XVIII (O) y XXIII (Expiración).
[74] V (Vera Cruz), VII (Quinta Angustia), IX (Trinidad), XXV (Sangre) y XXXVII (Cuevas).
[75] X (Concepción).
[76] XXXV (Soledad).

LA OGANIZACIÓN DE LAS PROCESIONES

Estas procesiones se realizaban la noche del Jueves al Viernes Santo, aunque algunas hermandades la realizaban el Miércoles Santo[77] o el Viernes Santo en la tarde[78], y efectuaban una serie de estaciones a diversas iglesias y conventos, por lo general cinco[79] (a veces seis[80]), siendo una la Catedral, imitando o conmemorando las Cinco Llagas de Cristo. Para las cofradías de Triana, estas hacían estación a la parroquia de Santa Ana, realizando, por ejemplo, la Hermandad de los negros de Triana[81] estación a otras tres iglesias más, aparte de la parroquia, siendo una de ellas el convento de Nuestra Señora de la Victoria.

Del recorrido de las cofradías uno de los más exactos que hemos documentado es el que realizaba la Hermandad del Rosario y Oración en el Huerto, sita en el convento de Montesión, en 1599[82]. Salía del dicho monasterio el Jueves Santo por la puerta del claustro a la iglesia nueva, saliendo a la plaza del Caño Quebrado, "*revolviendo a mano izquierda a la calle de Álvaro Durán, tomar la boca de la calle de la Correría y al Amor de Dios, derechos a la calle de la Sierpe, subiendo a la Iglesia Mayor. Y de vuelta se venga por San Salvador y calle de la Carpintería, la calle derecha a las casas de don Pedro de Pineda, revolviendo sobre mano derecha a la Cunera y por los tres hospitales y Pozo Santo, derechos a el dicho monasterio*".

Tratando sobre la organización de la procesión, a grandes rasgos podremos decir que era bastante semejante al cortejo que podemos ver hoy en día en nuestra Semana Santa (Fig. 2). En primer lugar iba una seña o estandarte llevado por un mayordomo vestido de negro, por el muñidor vestido con ropa azul de paño con mangas blancas y la insignia del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de Regla y Potencias de Cristo[83] o con ropa negra, mangas y bonete negro y el escudo de la hermandad en

[77] XXVII (Buen Fin), XXX (Clavos) y XXXII (Buen Viaje).
[78] XV (Nazareno), XXIII (Expiración) y XXXV (Soledad).
[79] V (Vera Cruz), VII (Quinta Angustia), X (Concepción), XV (Nazareno) y XXX (Clavos). Sobre la procesión de la Hermandad de la Quinta Angustia publicamos un trabajo GRANADO HERMOSÍN, D. "Fiestas, devociones y procesiones en la Semana Santa de la Hermandad y Cofradía de las Angustias de Nuestra Señora la Virgen Santa María en el siglo XVI", *Boletín de la Hermandad de la Quinta Angustia*, nº 109 (2014), pp. 48-53.
[80] IX (Trinidad).
[81] XXXVII (Cuevas).
[82] AGAS, Justicia, Hermandades, leg. 09797, exp. 1, fol. 48r.
[83] XXXIV (Potencia).

hoja de Milán[84] con Nuestra Señora cubierta con un manto negro[85] o por un diputado elegido por los alcaldes[86]. Este estandarte podía ser negro[87] con una cruz colorada[88], colorado[89], morado[90], de carmesí colorado con una cruz[91], de tafetán azul[92] con flecos de seda azul y blanca y cordón y borla de seda blanca con cruz de plata[93] o de color morado con una cruz de tafetán colorado en medio[94] o simplemente una cruz grande con sudario[95]. Este iba acompañado por una serie de hermanos de luz vestidos, por lo general, de negro. Tras estos iban los hermanos de sangre, de dos en dos y uno frente al otro, en grupos de cuatro, cinco o seis. Al término de este grupo estaba un hermano de luz, el cual daba paso a otro grupo de hermanos de sangre.

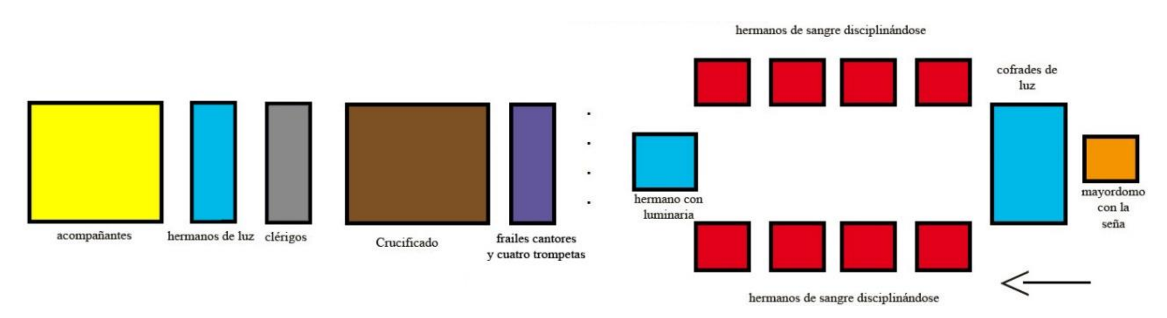


Fig. 2. *Recreación de la procesión de la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla, 1538*. Foto: DGH.

Al final del cortejo iba un Crucificado, llevado primero por un hermano o en una parihuela, y acompañado por música de cantores, como los frailes del convento de San Francisco[96], y trompetas tocando de dolor que podían ser una[97], dos[98] o cuatro[99]. Detrás, o delante, iban clérigos y más hermanos de luz, quedando mujeres y acompañantes al final alejados de la procesión. En medio del cortejo deambulaban una serie de hermanos con unas varas rigiendo el orden de la procesión, siendo azules

---

84 Lámina de hierro o acero, estañada por las dos caras.
85 XXXV (Soledad).
86 X (Concepción).
87 XVIII (O).
88 V (Vera Cruz), XXXV (Soledad) y XXXVI (Gran Poder).
89 XXX (Clavos).
90 XV (Nazareno).
91 XXXVII (Cuevas).
92 XXXIV (Potencia) y XXVII (Buen Fin).
93 X (Concepción).
94 XXIII (Expiración).
95 VII (Quinta Angustia).
96 V (Vera Cruz).
97 VII (Quinta Angustia) y XXXVII (Cuevas).
98 XXIII (Expiración) y XXXVI (Gran Poder).
99 V (Vera Cruz).

con el escudo de la Quinta Angustia (Fig. 3) las empleadas por esta hermandad[100] y negras con una cruz arriba las de la Soledad[101]. Si eran dos pasos[102], el cortejo se dividía en dos partes: uno acompañando al Cristo y otro a la Virgen.



Fig. 3. *Misterio de la Hermandad de la Quinta Angustia*. Iglesia de la Magdalena, Sevilla. Foto: DGH.

Durante el siglo XVII se mantuvo de forma más o menos exacta esta misma organización. El color de la insignia o estandarte se amplía, siendo cada cofradía definida visualmente por un color, como el púrpura[103] o el negro[104] y aparece ya el

---

[100] VII (Quinta Angustia).
[101] XXXV (Soledad).
[102] El caso de la Hermandad de Concepción del convento de Regina que ya fue estudiada en GRANADO HERMOSÍN, D. "La representación de la Pasión de Cristo…". También llevaba un Crucifijo y una imagen de la Virgen la Hermandad de la Sangre (XXV) y la del Buen Fin (XXVII) que llevaba el Cristo en un calvario y la Virgen en andas o parihuela con el Santo Sudario delante, además de la de la Soledad (XXXV) y la de las Cuevas (XXXVII), que llevaban la Virgen cubierta de luto en andas.
[103] XXXVIII (Tres Humillaciones).
[104] Archivo de la Hermandad de la O [en adelante AHO], IV. Cabildos, Libro de acuerdos, 1675-1727, fol. 2v.

uso del senatus[105]. En cuanto a la música[106] tenemos constancia de que la Hermandad de la Amargura iba sin trompetas, "*sino solo vna fordina, por ser de más silencio y más funesta*"[107]. En 1601 la Hermandad de la Pura y Limpia Concepción, del convento de Regina Angelorum, contrató a Andrés de Godoy, trompeta, a Miguel Grande, cantor, a Salvador de Mesa, administrador de la Casa-Hospital de los Niños de la Doctrina, y a un corneta para la salida procesional, mientras que en 1611 fue a Hernando Yáñez, músico[108]. Esta hermandad no terminó de salir en 1612 como apuntó Carrero en sus *Anales*[109] sino que fue, documentalmente, en 1621[110], aunque con toda probabilidad siguió realizándose hasta mediados del siglo por lo que podemos comprobar en los inventarios de bienes de esas fechas[111]. Pero además tenemos otras noticias con respecto a la música, pues la Hermandad de las Tres Humillaciones pagó en 1645 156 reales por la música a Mateo Suárez Pacheco[112] y a Bartolomé Yáñez ocho reales por los cuatro Niños de la Doctrina que cantaron, saliendo además dos trompetas.

Tras esta procesión había un lavatorio[113] a base de agua, vino blanco cocido, arrayán, laurel, rosas, violetas, piña y cogollos de romero, todo provisto con una cantidad incierta de vasijas. Esto ayudaba a limpiar y a cicatrizar, o al menos a que no cogieran infecciones, las cicatrices de los hermanos de sangre. Del XVII tenemos más noticias, pues sabemos que en 1645 fue Luis Núñez quien lo organizó por 26 reales para la Cofradía de las Tres Humillaciones, pagando por media arroba de vino 3 reales y medio[114], la cual también realizaba dos lavatorios, uno en el arquillo de los chapineros y otro en la Calzada de la Cruz, en San Bernardo[115].

---

105 LIII (Patrocinio), fol. 22v.

106 Para ver el papel de la música en las cofradías podemos ver BEJARANO PELLICER, C. "La música en los gremios y las cofradías de la Sevilla del Antiguo Régimen", *Archivo Hispalense*, nº 282-284 (2010), pp. 223-245.

107 LIX (Amargura), fol. 19.

108 AHSL, Fondo Concepción, Libro de cuentas, 1601-1745, fol. 12v (1601) y 81r (1611).

109 CARRERO RODRÍGUEZ, J. *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla, Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de las Penas y María Santísima de los Dolores, 1984, p. 656.

110 AHSL, Fondo Concepción, Libro de cuentas, 1601-1745, fol. 117v.

111 Por ejemplo en el inventario de 1658 aparecen, entre otros objetos, túnicas, el palio, la parihuela del Cristo y de Semana Santa de la Virgen. Ibídem, sin foliar.

112 AHTCSI, 1. Gobierno, Libro viejo de las hermanas y hermanos de 1631, fol. 11v.

113 VII (Quinta Angustia), IX (Trinidad), X (Concepción), XXV (Sangre), XXX (Clavos), XXXIV (Potencia), XXXV (Soledad) y XXXVI (Gran Poder).

114 AHTCSI, 1. Gobierno, Libro viejo de las hermanas y hermanos de 1631, fol. 11v y 12v.

115 AHTCSI, 3. Mayordomía, Libro de demandas de 1652, fol. 63r.

EL SÍNODO DE 1604 Y LOS CAMBIOS PRODUCIDOS EN EL SIGLO XVII

El siglo XVII comienza con el sínodo de 1604[116] del arzobispo don Fernando Niño de Guevara (1541-1609), publicado en 1609 en sede vacante. En él, entre otras cosas, legislaba a las hermandades. Será en *Tit. De celebratione missarum, de divinis officiis et processionibus* donde lo veamos, debido a los desórdenes que se efectuaban en el arzobispado por la gran cantidad de cofradías que en Semana Santa hacían sus procesiones de disciplina. Por ello ordenó que el provisor mandara el día, la hora y el recorrido a cada una de las hermandades, no pudiendo salir ninguna más tarde de las 9 de la noche, exceptuando la Hermandad de la Vera Cruz por tener bulas papales para ello, estipulando además las salidas desde el Miércoles al Viernes Santo y no otros días[117]. Al hablar de las túnicas ordenó que "*las túnicas que llevaren sean de lienço basto, i sin bruñir, sin botones por delante, i atrás, sin guarnición de cadeneta, ni de randas, que no tengan brahones, ni sean colchadas ni ajubonadas*"[118], que no fueran con los rostros descubiertos los que se disciplinasen, ni las mujeres disciplinándose ni con túnicas, ni los hermanos de luz entre los disciplinantes y que las cofradías no pudieran alquilar personas que se disciplinasen en las procesiones, pues muchas con pocos hermanos lo hacían[119].

Lo primero que nos llama la atención es que las reglas conservadas en este siglo no tratan tanto sobre los asuntos de las procesiones de disciplina, por lo que tenemos que apoyarnos en otro tipo de documentación. Pese a los mandamientos del sínodo de 1604, los días en los que se hacía la procesión se amplían sobre todo a fines de esta centuria, pues además del Miércoles[120], Jueves[121] y Viernes Santo[122] la Hermandad de

---

[116] *Constituciones del Arçobispado de Seuilla hechas i ordenadas por el Ilustrissimo i Reuerendissimo Señor Don Fernando Niño de Gueuara, Cardenal i Arçobispo de la Santa Iglesia de Sevilla en la Synodo que celebró en Su Cathedral año de 1604, i mandadas imprimir por el Dean i Cabildo, canónigos in sacris. Sede vacante En Seuilla, año de 1609 por Alonso Rodriguez Gamarra* [consultado: 20-02-2017] - http://digibug.ugr.es/handle/10481/23419#.WKrJKW81_IU-.

[117] *Ibídem*, fols. 97v-98r.

[118] *Ibíd.*, fol. 98r.

[119] Para mayor información de lo que supuso el sínodo podemos acudir a ROMERO MENSAQUE, C. J. "Semana Santa, cofradías e Iglesia en 1604. Cuatrocientos años de la ordenación de la Semana Santa de Sevilla por la jerarquía eclesiástica", *Hespérides: anuario de investigación*, Vol. 12 (2004), pp. 429-454.

[120] L (Lanzada), LI (Hiniesta) y LII (Amor).

[121] XXXIX (Dulce Nombre de María).

[122] XXXVIII (Tres Humillaciones) y LIII (Patrocinio), fol. 5r.

la Amargura lo hacía el Domingo de Ramos[123], realizando su estación "*con la modestia y compostura que para tal obra de virtud se requiere, meditando en la pasión de Jesuchristo Nuestro Señor*"[124].

Pero lo más característico de esta centuria es, sin lugar a dudas, los pasos tal y como los conocemos hoy, que, si bien ya encontramos misterios a fines del XVI junto con un palio, no será hasta este siglo cuando las demás hermandades, tras el Concilio de Trento y la mentalidad barroca, vayan adoptando estos retablos itinerantes[125], artísticos y monumentales en muchos casos, para llevar a hombros a sus imágenes titulares.

LOS PASOS DE SEMANA SANTA

De finales del siglo XVI conocemos que la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Oración en el Huerto poseía cinco pasos con "*cinco misterios gloriosos*" que no estaban decentes para procesionar por lo que se acordó en 1590 que solo saliera el de la Oración en el Huerto[126] siendo, por lo tanto, el primer paso de misterio documentado. Además sabemos que en 1599 fue pintado por Marcos de Cabrera por 28 reales[127]. El paso pasa de ser un simple elemento sustentante que portaba una o varias imágenes a convertirse, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVII, en una especie de retablo en movimiento, "*un gran escenario teatral itinerante, donde el propio canasto también con un exorno abundante y variado, proporciona información sobre el misterio que se representa*"[128].

[123] LIX (Amargura), fol. 15.
[124] LII (Amor), fol. 5r. En términos similares se expresa la Hermandad de la Amargura (LIX), fol. 16.
[125] Este término fue acuñado por RODA PEÑA, J. "El paso de Cristo. Un retablo itinerante", en *El poder de las imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Diario de Sevilla, 2000, pp. 182-213. También en RODA PEÑA, J. *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2016.
[126] AGAS, Justicia, Hermandades, leg. 09797, exp. 1, fol. 12v.
[127] *Ibídem*, fol. 49r.
[128] GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. *La imaginería en Sevilla. Los pasos de Misterio I*, en *Artes y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, Vol. 4. Sevilla, El Correo de Andalucía, 2000, p. 11.

Paso de Cristo

Durante el siglo XVI los Crucificados eran de pequeño formato y de materiales poco pesados, como el papelón, para que fueran portados por clérigos o por uno o dos hermanos y algunos portados también en pequeñas andas. El Barroco provocó una efervescencia que provocó la consolidación de la escuela de escultura sevillana, cuya clientela fue también las cofradías[129]. Estas instituciones comenzaron a requerir imágenes de mayor tamaño y más reales, por lo que necesitaron una reforma de sus pequeñas y simples andas, contratando a entalladores, doradores, pintores y escultores para realizar sus monumentales pasos procesionales.

Así, por ejemplo, la Cofradía de las Tres Humillaciones en un inventario de 1632 tenía una parihuela para el Cristo y otra para la Virgen y un palio de damasco de tafetán doble con varas con nudos dorados, haciéndose en 1636 unas parihuelas nuevas[130]. En 1687 los alcaldes, Francisco de Araujo y Bartolomé del Pozo, y el hermano mayor, Bartolomé Fernández del Pozo, concertaron con el escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón un paso de pasión y la hechura de un Simón Cirineo[131]. Dicho paso llevaba cuatro ángeles, dos a cada lado, siendo la urna tallada o calada con cuatro cartelas con cuatro historias de la Pasión con ángeles al lado. Además en cada esquina iba una cartela con un ángel, siendo todo de madera de cedro y la parihuela de pino de Flandes. La Hermandad pagó por los ojos del Cirineo y cuatro ángeles 7 reales y medio en 1688 y finalmente a Francisco Ruiz Gijón 1.834 reales y medio[132]. En 1700 se terminó de pagar a Manuel Gallardo los 3.500 reales por el dorado del paso[133]. Por último, el Cirineo y la cruz del Cristo fueron retocados por el maestro escultor José Naranjo, discípulo de Ruiz Gijón[134], ese mismo año.

---

[129] Por ejemplo podemos consultar trabajos como WEBSTER, S. V. "Sacred altars, sacred streets: the sculpture of penitential confraternities in Early Modern Seville", *Journal of Ritual Studios*, Vol. 6, nº 1 (1992), pp. 159-177; y WEBSTER, S. V. *Art and ritual in Golden-Age Spain: Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week*. Princeton, Princeton University Press, 1998.
[130] AHTCSI, 1. Gobierno, Libro viejo de las hermanas y hermanos de 1631, fol. 7r y 8v respectivamente.
[131] AHTCSI, 3. Mayordomía, Contrato de 1687. Es una copia.
[132] AHTCSI, 3. Mayordomía, Libro de cuentas 1680-1750, fol. 26r.
[133] *Ibídem*, fols. 49v-50r.
[134] Sobre el maestro José Naranjo poco se sabe hoy día. Podemos ver algunas notas en RODA PEÑA, J. "La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo", *Laboratorio de Arte,* nº 6 (1993), pp. 297-303. Y RODA PEÑA, J. "Un nuevo aprendiz de Francisco Antonio Gijón", *Laboratorio de Arte,* nº 9 (1996), pp. 341-343.

La Hermandad de la Concepción de Regina poseía en 1651[135] un paso para el Cristo Crucificado que tenía cuatro faldones de brocado carmesí, saliendo con velo. Por último, de la Cofradía de la O sabemos que en 1676[136] se hizo la tarima de Jesús Nazareno (Fig. 4), obra de Pedro Roldán, y que se iluminaba con dos faroles. En 1686 se hizo un paso, tallado por Miguel Franco, con ángeles y relieves de Pedro Roldán y estaba formado por seis cartelas de formato oval y apaisado, propiedad actual de la Hermandad del Santo Entierro de Carmona[137], siendo dorada la tarimilla en 1689[138].



Fig. 4. *Jesús Nazareno*, Pedro Roldán, 1686. Iglesia de la O, Sevilla. Foto: DGH.

[135] AHSL, Fondo Concepción, Libro de cuentas, 1601-1745, sin foliar.
[136] AHO, VI. Clavería y mayordomía, Memoria de las donaciones de Antonio Ramos, 1675-1773, s/f.
[137] RODA PEÑA, J. "7. Cartelas del primitivo paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno", en *Los pasos de la O a través de sus 450 años de historia: estudios y catálogo de la exposición conmemorativa del 450 aniversario fundacional*. Sevilla, Hermandad de la O, 2016, pp. 64-67.
[138] AHO, IV. Cabildos, Libro de acuerdos, 1675-1727, fol. 43.

Paso de misterio

En el argot popular se entiende como "paso de misterio" a "*la composición escultórica integrada por diversas figuras que recoge alguna escena o pasaje de la Pasión del Señor. En estas composiciones no sólo poseen especial protagonismo las imágenes titulares –Cristo y en ocasiones, también María- sino todo el conjunto de personajes secundarios que permiten identificar o resaltar el momento que se representa*"[139]. Ya hemos hablado del primer paso documentado de la Semana Santa, el de la Hermandad de la Oración. Dicho paso fue encargado en 1578 por García de Herrero, alcalde de la misma, al escultor Jerónimo Hernández "*cinco figuras que son tres apóstoles, San Pedro y San Juan y Santiago… descubiertos pies y manos… y Cristo ansimesmo juntamente de bulto redondo orando con el ángel y su cáliz*"[140], que fueron sustituidos en el siglo XVII y estos últimos quemados en 1936.

En la documentación encontramos que la Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes, sita en San Pedro, poseía en 1674[141] tres pasos, siendo uno de ellos de grandes dimensiones que no cabía desarmado en ninguna capilla de la parroquia, siendo uno de ellos el misterio de la flagelación. Por su parte, la Hermandad de la Exaltación también procesionaba con un misterio que era de gran tamaño y ocasionaba problemas, por lo que en 1693 Bartolomé García, mayordomo de la cofradía, excusó a la corporación para no salir ese año en la procesión del Corpus porque "*como es notorio el paso de dicha cofradía que es nuevo salió tan grande que estamos achicándolo y los gastos son muchos, y dicha cofradía no se halla este presente año con cera para salir acompañando la procesión del Corpus*"[142].

Paso de palio

El primer palio que documentamos es el de la Hermandad del Rosario de Montesión (Fig. 5). En 1590 don Diego de Marco dona a la hermandad siete varas de damasco azul de China, los cuales se usaron para hacer los faldones de las andas de la Virgen, mientras que en 1592 se acordó hacer cuatro varas de plata para las andas, siendo obra de Juan de San Vicente, platero de masonería junto al oficio del secretario

[139] GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. *La imaginería en Sevilla…*, op. cit., p. 26.
[140] *Ibídem*, 36.
[141] AGAS, Justicia, Hermandades, leg. 09847, exp. 1.2., fol. 24v. Foliación propia.
[142] AGAS, Justicia, Hermandades, leg. 09886, exp. 2, fol. 99r.

Benito Montejano, cada uno con una cartela con un rosario y en medio del rosario un cáliz[143].



Fig. 5. *Nuestra Señora del Rosario*, Anónimo, siglo XVI. Capilla de Montesión, Sevilla. Foto: DGH.

143 AGAS, Justicia, Hermandades, leg. 09797, exp. 1, fol. 20r, 23r y 25v respectivamente.

El uso del palio para los pasos de Vírgenes no fueron comunes en la primera mitad del XVII, aunque sabemos que la Hermandad de la Concepción de Regina pagó en 1606 a Alejandro del Nero 1.836 reales por veintidós varas y once dozavos y medio de tela de hoja para los faldones y se gastó 2.690 reales y medio en oro hilado, seda y flecos de oro angostos y anchos, forros y guarniciones y por la hechura de los dichos faldones. En 1612 se barnizaron y doraron las varas del palio por Pablo de Carmona, pintor, cobrando 65 reales, pues Francisco de Madrid, carpintero, realizó la hechura de la parihuela por 114 reales, tanto del Cristo como de la Virgen. Posteriormente, Francisco Moreno, carpintero, aderezó la parihuela de la Virgen en 1614, teniendo ya en el inventario de 1651 un palio de diez varales, que en 1658 son de plata, con perillas plateadas, siendo todo de tela azul con flecos de oro[144].

La Cofradía de las Tres Humillaciones también poseía un palio que en 1645 fueron aderezadas las varas por Jacinto de Zamora por 12 reales y medio, mientras que en 1649 se compraron dieciocho varas de terciopelo negro por 720 reales, además de tafetán, seda, esterlín y un galón de oro[145]. La Virgen, con manto monjil, fue vestida en 1681 por Manuel Antonio Hernández para la salida de penitencia[146]. De nuevo las varas del palio fueron retocadas por Manuel Gallardo en 1700[147].

De la Hermandad de la O encontramos que en 1675 el palio era de terciopelo negro bordado, vendiéndose en 1688[148] las varas de palo plateadas para hacer unas varas de plata, encontrándose ya en 1689[149] un palio de doce varales de plata iluminado el palio por cuatro faroles con una tarima de plata que se hizo en 1695[150]. El primer tramo fue realizado por Salvador de Baeza, maestro platero en la plaza de San Francisco[151] y pesaba 29 marcos, dos pesos y dos reales de plata y el segundo tramo lo hizo Sebastián de Aguirre, maestro platero, por ausencia de Salvador de Baeza, pesando 36 marcos y diez reales de plata, teniendo nueve jarritas y seis angelitos de chapa de plata con las oes que iban en la tocadura de la tarima.

---

[144] AHSL, Fondo Concepción, Libro de cuentas, 1601-1745, 46v, 86v, 95r y sin foliar respectivamente.
[145] AHTCSI, 1. Gobierno, Libro viejo de las hermanas y hermanos de 1631, fol. 11v, 21r y 22r.
[146] AHTCSI, 3. Mayordomía, Libro de cuentas 1680-1750, fol. 5r.
[147] *Ibídem*, fol. 50r.
[148] AHO, IV. Cabildos, Libro de acuerdos, 1675-1727, fol. 29 y 40 respectivamente.
[149] AHO, VI. Clavería y mayordomía, Memoria de las donaciones de Antonio Ramos, 1675-1773, s/f.
[150] *Ibídem*.
[151] AHO, IV. Cabildos, Libro de acuerdos, 1675-1727, fol. 9r.

Costaleros[152]

El aumento del tamaño y peso tanto de las imágenes como de las andas provocaron la necesidad de un grupo de hombres que los llevaran a hombros, pues ya quedaba atrás aquellas cuatro o cinco personas para las andas. En su mayoría fueron personas anónimas y trabajadores del puerto, pero hemos podido documentar algunos nombres, haciendo difícil saber si alguno de ellos era además el capataz o simplemente un costalero más. Así por ejemplo la Hermandad de la Oración en el Huerto concertó en 1591 la llevada del paso con Gonzalo Moreno, en 1592 con el albañil Juan de Lara con dieciséis hombres, en 1593 con Gregorio Moreno, trabajador en San Blas, con otros quince hombres que también lo haría en 1594 y en 1599 a seis hombres que llevaban a la Virgen[153]. Por su parte, la Cofradía de la Concepción de Regina contrató a Juan Sánchez y a sus compañeros en 1601 y a Juan de Lara, peón, en 1602, siendo nuevamente contratado en 1611[154] y la de las Tres Humillaciones en 1657 a Pedro de Prados[155] que los llevaría hasta 1663 y en 1700 a Pedro Cano[156].

Hemos traído aquí solo algunas de las tantas noticias que hemos encontrado en la documentación sobre las procesiones y, especialmente, sobre los pasos procesionales, esperando que en un futuro cercano, con toda seguridad en la tesis doctoral que estamos realizando, podamos ofrecer una información más detallada sobre la Semana Santa en estos siglos.

---

[152] CARRERO RODRÍGUEZ, J. "Historias de capataces y costaleros", *ABC de Sevilla*, del 10 al 16 de marzo de 1985.

[153] AGAS, Justicia, Hermandades, leg. 09797, exp. 1, fol. 19r, 25r, 30r, 32r y 48r respectivamente.

[154] AHSL, Fondo Concepción, Libro de cuentas, 1601-1745, fol. 14v y 23v respectivamente.

[155] AHTCSI, 3. Mayordomía, Libro de demandas de 1652, fol. 196r.

[156] AHTCSI, 3. Mayordomía, Libro de cuentas 1680-1750, fol. 49r



LA ÉPOCA DEL DESFILE ANTOLÓGICO EN LA SEMANA SANTA GRANADINA (1909-1924)

Álvaro Guerrero Vílchez

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

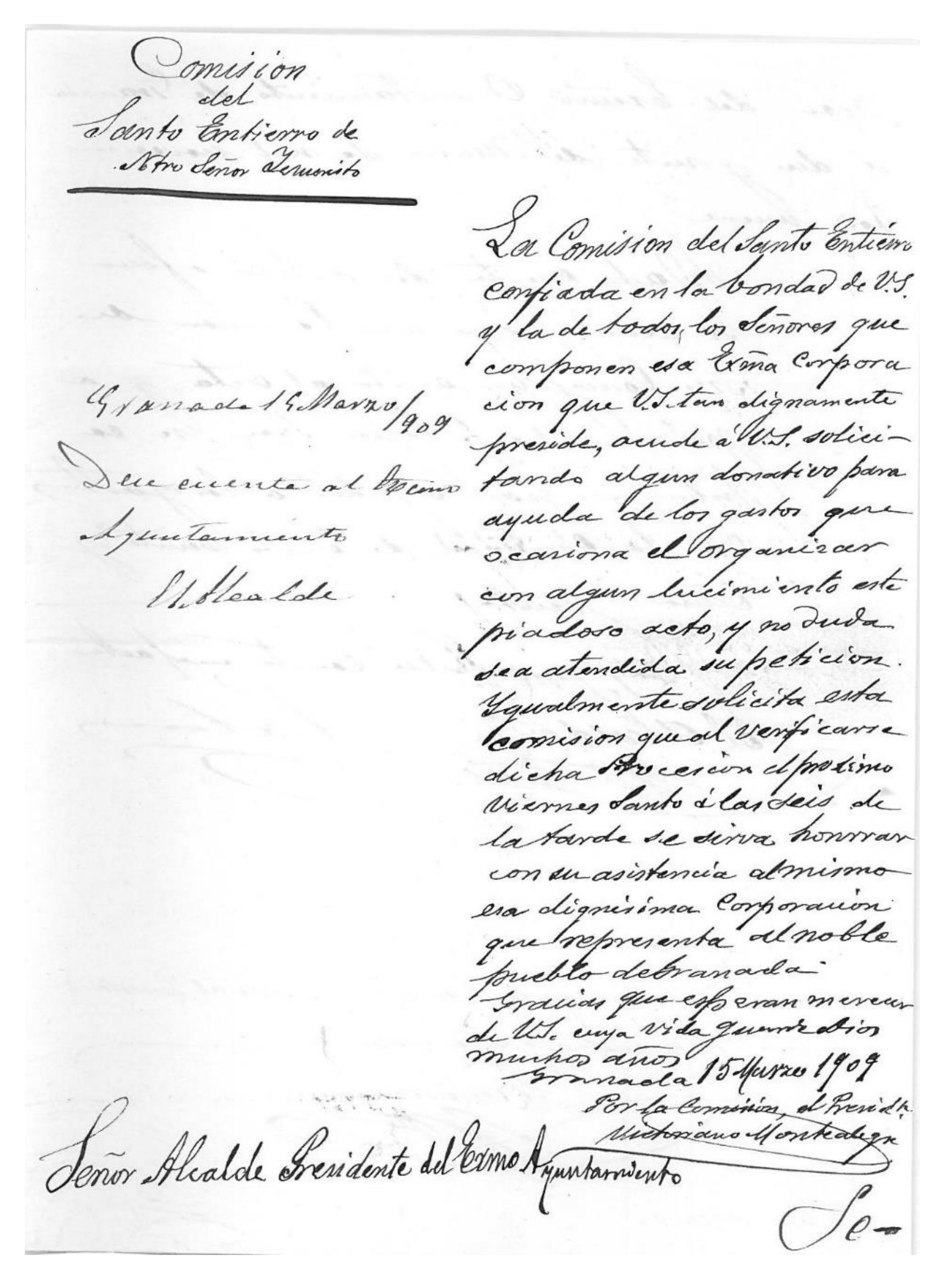
María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 184-204

Que 1909 fue el primer gran año de la Semana Santa granadina contemporánea no podemos ponerlo en duda. El primer síntoma de ello es cómo se vuelca la prensa informando del acto, algo que no sucedía con asiduidad en el pasado. Quizá esto sea a la vez consecuencia de la gran expectativa que habría en la ciudad por la llegada del Viernes Santo.



Comision
del
Santo Entierro de
Ntro Señor Jesucristo

La Comision del Santo Entierro
confiada en la bondad de V.S.
y la de todos los Señores que
componen esa Exma Corpora
cion que V.S. tan dignamente
preside, acude á V.S. solici-
tando algun donativo para
ayuda de los gastos que
ocasiona el organizar
con algun lucimiento este
piadoso acto, y no duda
sea atendida su peticion.
Ygualmente solicita esta
comision que al verificarse
dicha Procesion el proximo
Viernes Santo á las seis de
la tarde se sirva honrrar
con su asistencia al mismo
esa dignisima Corporacion
que representa al noble
pueblo de Granada
Gracias que esperan merecer
de V.S. cuya vida guarde Dios
muchos años
Granada 15 Marzo 1909
Por la Comision, el Presid.te
Victoriano Montealegre

Granada 15 Marzo/909
Dese cuenta al Excmo
Ayuntamiento
El Alcalde

Señor Alcalde Presidente del Excmo Ayuntamiento

Se–

Fig. 1. *Petición de un donativo al Ayuntamiento para sufragar los gastos del primer Desfile Antológico por parte del presidente de la comisión organizadora, Victoriano Montealegre.* 15 de marzo de 1909. Archivo Municipal de Granada [AMGR], leg. 2110.

Desde el Domingo de Ramos se informa tanto del itinerario, que transcurriría desde la iglesia de Santa Ana (18:00 h.) por placeta de Santa Ana, Plaza Nueva, Reyes Católicos, Estribo, Zacatín, plaza de Bib-Rambla, Colegio Catalino, plaza de las Pasiegas, Santa Iglesia Catedral (interior), Pie de la Torre, Capuchinas, plaza de la Trinidad, Mesones, Puerta Real, Reyes Católicos, Plaza Nueva, placeta de Santa Ana a la iglesia del mismo nombre; como de los miembros de la comisión organizadora de la procesión, que eran los siguientes: Victoriano Montealegre como presidente, Juan Oriol, Pascual García Brocas, Juan Casares Águila y Eusebio Calonge, amén del presidente nato Félix Peralta, párroco de Santa Ana. La comisión organizadora agradece además "*las atenciones y limosnas recibidas de este vecindario*"[1]. Con esto nos podemos fijar en que el modelo de suscripción popular (que fue todo un éxito) para sufragar los gastos de la procesión seguía vigente pero, quizá la diferencia respecto al pasado, estribaba en su organización. (Fig. 1)

El Miércoles Santo todos los periódicos publican los pasos que iban a formar la comitiva: Oración del Huerto (de San Antón), Jesús de la Humildad (de Santa Paula), Jesús con la Cruz a cuestas (de Santa Isabel la Real), Jesús Crucificado (de San José), Santo Sepulcro (de San Gil), San Juan (de Santa Isabel la Real) y la Virgen de la Soledad, de Santa Paula. Por las mismas fuentes conocemos el itinerario, tanto de ida como de vuelta, que recorrerían los pasos que se unirían a la comitiva en Plaza Nueva tras su salida del convento de Santa Paula.

Quizá por la enorme importancia de este año merezca detenerse en la probable composición del cortejo, contrastada en tres fuentes: *El Defensor de Granada, Gaceta del Sur* y *Noticiero Granadino.* Aunque la lluvia deslució un poco el acontecimiento, teniendo incluso los pasos que salían de Santa Paula cambiar su itinerario por las condiciones de Gran Vía, a las seis de la tarde desde la placeta de Santa Ana se puso en marcha la siguiente comitiva[2] (dividida por tramos):

- Guardia municipal montada en traje de gala, Sacramental y Purísima de Santa Ana con la Cruz parroquial y ciriales y paso de la **Oración en el Huerto** en unas andas de plata con la imagen de Jesús arrodillado bajo una palmera.

[1] *La Publicidad, Gaceta del Sur, Noticiero Granadino* y *El Defensor de Granada,* 4 de abril de 1909.
[2] *El Defensor de Granada, Gaceta del Sur* y *Noticiero Granadino,* 11 de abril de 1909.

- Niños y obreros del Centro Católico del Ave María del Triunfo con estandartes y velas y el paso de **Jesús de la Humildad** con túnica color morado bordada en oro y pedrería custodiado por la Guardia Civil y agentes de vigilancia.
- Banda de música del Hospicio, numerosos fieles con velas y la Adoración Nocturna, paso de **Jesús con la Cruz a cuestas** procedente del convento de Santa Isabel la Real en un magnífico altar adornado con cirios y candelabros y escoltado por la Guardia Civil, guardia municipal y agentes de vigilancia.
- Banda de música de obreros polvoristas del Fargue ejecutando marchas fúnebres, el paso de **Jesús Crucificado** llevado por los socios del Centro Artístico y precedido de la Hermandad Sacramental de San José. Iba en templete severo adornado con paños negros como sus dos escalinatas y cuatro candelabros de plata.
- Según *Gaceta del Sur*, una sección de penitentes e innumerables fieles con cirios encendidos; grupo de penitentes con hábito negro acompañados de una chía del mismo color, comisión del cuerpo de zapadores bomberos seguidos de una chía morada (según *Gaceta del Sur)*, penitentes de túnicas negras y niños vestidos de nazareno llevando los atributos de la Pasión, Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores (sólo confirmado por *Noticiero Granadino, El Defensor de Granada* sitúa a la hermandad al comienzo de la comitiva), el paso del **Santo Sepulcro** escoltado por cuatro guardias civiles y cuatro guardias municipales, precedido del clero de Santa Ana, estrenando un guardabrisas costeado por la comisión organizadora, escolta de soldados romanos con uniformes nuevos cuyo centurión guía lleva el S.P.Q.R. Estos iban, sólo atestiguado en *Gaceta del Sur*, acompañados de muchos comerciantes con cirios encendidos.
- Dos largas filas de penitentes vestidos de blanco con cirios en cubillos y una chía del mismo color con una túnica de terciopelo y el paso de **San Juan** en artísticas andas.
- Penitentes con túnicas moradas y una chía del mismo color, alumnos seminaristas del colegio de San Cecilio y San Fernando con grandes cirios acompañados del clero de Santa Paula y el paso de la **Virgen de la Soledad**, con riquísimo manto bordado por las religiosas en oro y pedrería, la corona y

los clavos que llevaba en la mano eran de oro y en el peto valiosas perlas. Las andas llevaban flores del tiempo y preciosos candelabros con caprichosas combinaciones de velas. Delante del paso, dos ciriales y dos grandes farolas con reverberos.

- Cerraban la comitiva una representación de los curas párrocos de la ciudad acompañados del cabildo catedralicio, multitud de comisiones militares (infantería, caballería, Guardia Civil y administración militar). En la presidencia iban un general de brigada, un teniente coronel de artillería y un capitán de infantería según *El Defensor de Granada.* Finalmente, la banda de tambores y cornetas del regimiento de Córdoba y una compañía del mismo con las armas a la funerala, una sección de caballería del regimiento de Vitoria y otra sección de la guardia municipal montada con uniforme de gala.

Todas las crónicas coinciden en que, a pesar del tiempo, la procesión fue esplendorosa y los elogios fueron unánimes hacia la comisión organizadora. También *Gaceta del Sur* elogia al Centro Artístico por hacer posible que el Crucificado de Mora acudiese a tan enorme acto. *Noticiero Granadino* critica la ausencia de las autoridades civiles y de representantes de las corporaciones oficiales, elevando su queja a muchas otras que habían tenido lugar al respecto.

En una época de continuos cambios políticos donde lo nacional incidía en lo local, 1909 se convirtió en un año importante pues "*los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona […] tendrán una repercusión importante entre conservadores y liberales: los primeros seguían contando con el padrinazgo de Manuel Rodríguez-Acosta de Palacios, de fidelidad maurista, de modo que en Granada se seguiría sin demasiadas discusiones la consigna dada por el líder nacional de "implacable hostilidad" a los liberales. Esto fue posible por esa presencia indiscutible de Rodríguez-Acosta y por el mantenimiento de la unidad del partido en torno a don Antonio Maura*"[3].

El espaldarazo institucional que no había tenido la Semana Santa en 1909 se subsanó al año siguiente, cuando vemos al propio Manuel Rodríguez-Acosta, líder del partido conservador, presidiendo la comisión organizadora junto a Victoriano Montealegre

[3] GAY ARMENTEROS, J. y VIÑES MILLET, C. *Historia de Granada. IV La época contemporánea. Siglos XIX y XX,* Granada, Editorial Don Quijote, 1982, p. 283.

el Viernes de Dolores (18 de marzo) en el Salón de Sínodos de la Curia. Este acercamiento del poder civil a la organización de la procesión del viernes esconde intereses políticos. De hecho se puede afirmar casi con rotundidad que la ayuda de Manuel Rodríguez Acosta se debía a la inminente visita de Eduardo Dato, presidente del Congreso, para presenciar el desfile. Quizá este apoyo institucional por parte del líder conservador se pueda deber también a un intento de reafirmación de su liderazgo dentro de la burguesía granadina y contra un movimiento obrero que ya no se veía tan lejano desde los sucesos del año anterior. Claro está que no hay que obviar la cuestión de fe y el gran impulsor en este campo fue el propio arzobispo.

El acto iría ganando en magnificencia cada año hasta agotarse la fórmula y en esta ocasión procesionarían el Señor del Rescate (de la Magdalena), el Señor de la Columna (de San Cecilio), Señor de la Cruz a cuestas (de San Antón), el Crucificado (de San José), Nuestra Señora de las Angustias (de Santa María de la Alhambra), el Sepulcro (relieve de San Jerónimo), Santo Sepulcro (de Santa Ana), San Juan (de Santa Isabel la Real) y la Soledad (de Santa Paula). "*La Comisión se propone que el Santo Entierro revista este año extraordinaria solemnidad, no tanto por la abundancia de las soberbias esculturas, […] como por la riqueza de las túnicas y mantos que han de ostentar las imágenes*"[4]. Muestra de esto fueron las túnicas del Rescate y del Nazareno de San Antón, bordadas en oro, o la nueva toldilla costeada por "personas piadosas" que estrenaría la Soledad. Esta toldilla parece que no fue del agrado de algunos ya que al año siguiente se volvería a estrenar otra.

Desde los balcones de la casa de Manuel Rodríguez-Acosta presenció la procesión Eduardo Dato, al que *"llamó la atención […] el magnífico alto relieve de la iglesia de San Jerónimo, haciendo grandes elogios de su mérito extraordinario"*[5]. La presencia de Dato en el domicilio de los Rodríguez-Acosta puede que no sea baladí, como veremos más adelante.

Para 1911 y 1912 los pasos que formaron el Desfile Antológico fueron los siguiente: el Señor Orando en el Huerto (de San Antón), el Señor del Rescate (de la Magdalena), el Señor con la Cruz a cuestas (de San Antón), el Crucificado (de San José), Nuestra Señora de las Angustias (de Santa María de la Alhambra), el Descendimiento y Entierro del Señor (de Santa Paula), el Santo Sepulcro (de Santa

[4] *Gaceta del Sur,* 22 de marzo de 1910.
[5] *El Defensor de Granada,* 26 de marzo de 1910.

Ana), San Juan (de Santa Isabel la Real) y Nuestra Señora de la Soledad (de Santa Paula).

Dos novedades para 1911. La primera sería la nueva composición del paso de la Oración en el Huerto, que contaría con la imagen de un ángel, "*escultura de gran mérito que se atribuye a Alonso Cano y que se venera en la iglesia de San Miguel Bajo*"[6]. Aunque los testimonios gráficos son posteriores, para este año podría haber quedado de la siguiente forma:



Fig. 2. *El paso de la Oración en el Huerto antes de iniciar su recorrido en el Desfile Antológico.* 1915-1918, Granada. Foto: José Martínez Rioboó. En LIROLA GARCÍA, M. et al. *Historia gráfica de la Semana Santa de Granada,* Granada, Federación de Cofradías, 2003, p. 21.

La segunda gran novedad sería el paso del Descendimiento y Entierro del Señor, del convento de Santa Paula. "*Dicho paso representa a Cristo yacente conducido por Arimatea*

[6] *La Publicidad,* 12 de abril de 1911.

y Nicodemus y seguido de San Juan y las tres Marías. La iniciativa es del Centro Artístico y Literario, debiéndose la dirección a los señores don Nicolás Prados y don Francisco Vergara”[7].



Fig. 3. *El misterio viviente del Descendimiento a su paso por la Gran Vía.* [ca. 1915], Granada. Foto: [JMR]. En LIROLA GARCÍA, M., et al. *Historia gráfica…,* op. cit., p. 19.

Durante 1912, “*los conservadores granadinos se vieron cogidos por una doble situación: primero, el jefe provincial muere […], aunque la jefatura quedaba dentro de una familia, y esto hay que tener en cuenta que por deseo expreso del propio Maura, la de los Rodríguez-Acosta. En segundo lugar, esta auténtica crisis de liderazgo a nivel provincial coincide con la ruptura conservadora a nivel nacional. […] Manuel Rodríguez-Acosta González de la Cámara no era su padre ni por lo indiscutible de su jefatura ni por su fidelidad a Maura. Prefirió a Dato, no podemos estar seguros si por clara conciencia política o por mantenerse en los rumbos ministeriales como era tan frecuente entre los notables locales, y con ello consagró la escisión granadina*.”[8] Por eso decíamos que quizá la visita de Dato a Granada no fue baladí.

---

[7] *El Defensor de Granada,* 16 de abril de 1911.
[8] GAY ARMENTEROS, J. y VIÑES MILLET, C. *Historia de Granada…,* op. cit., p. 283.

No se puede asegurar a ciencia cierta que fuese el primer contacto personal del nuevo heredero del partido conservador granadino con Eduardo Dato aquel de 1910. Si así fue, el viaje de Dato a Granada, que a priori no tenía una intencionalidad tan política como se podía pensar, podría ser un movimiento del presidente del Congreso para testar los ánimos de la oligarquía conservadora granadina tras los primeros problemas de liderazgo de Maura tras la Semana Trágica de 1909.

La fiebre devocional de los granadinos por su Patrona, Nuestra Señora de las Angustias, se deja notar también durante 1912 y, por extensión, 1913. En 1912, "*parece ser que numerosos comerciantes y otras muchas personas de Granada proyectan pedir a la Junta del Santo Entierro y a la Hermandad de la Virgen de las Angustias, que sin suprimir ningún paso, figure también en el cortejo religioso la imagen de Nuestra Patrona. Es probable que este asunto se trate y resuelva en la reunión que celebrará la Junta organizadora mañana domingo"*[9]. A esta petición no debió acceder la hermandad patronal pero, en 1913, quizá como homenaje por la inminente coronación canónica de la Virgen, que tendría lugar en septiembre, se sustituyó en el cortejo a las Angustias de la Alhambra por la de San Andrés, una Piedad de vestir más cercana iconográficamente a la Patrona de Granada.

El año 1913 marca un punto de inflexión en esas viejas devociones de barrio que parecían guardadas en un cajón en este nuevo siglo. Y, cómo no, la llave de ese cajón la vuelve a tener el Albaicín. El Domingo de Ramos (16 de marzo) saldría una procesión desde el convento de Santa Isabel la Real que tendría como protagonistas al Señor de las Tres Caídas y la Virgen de los Dolores. *El Defensor de Granada* daría su itinerario y apostillaba que *"dada la religiosidad de estos vecinos del Albaicín, de esperar es, que adornen los balcones y fachadas con los atavíos clásicos del barrio"*[10]. Se apelaba así a un sentimiento castizo de unidad bajo una misma identidad para los habitantes del barrio, algo que, como se verá, dará nuevos impulsos a la religiosidad popular granadina.

A partir de ahí, tres años en los que el Desfile Antológico se afianza y se convierte en tradición. Hasta que llega 1917. Es curioso cómo, siendo este un año en el que crece

[9] *El Defensor de Granada,* 30 de marzo de 1912.
[10] *El Defensor de Granada,* 15 de marzo de 1913.

y empieza a florecer la Semana Santa que conocemos, signifique a su vez el primer síntoma de la lenta muerte del Santo Entierro como fórmula procesional.



Fig. 4. *La Virgen de las Angustias de la iglesia de San Andrés a su paso por la Gran Vía.* [ca. 1915], Granada. Foto: [JMR]. En LIROLA GARCÍA, M., et al. *Historia gráfica…,* op. cit., p. 18.

La Semana Santa de este año podríamos considerar que empezó el Viernes de Dolores (30 de marzo) con la solemne procesión de traslado de la Patrona, que tuvo lugar desde la Catedral hasta la recién reconstruida Basílica de las Angustias, ya que había sufrido un incendio en junio del año anterior. En los periódicos de ese mismo día encontramos informaciones sobre la procesión de palmas del Domingo de Ramos (1 de abril). Saldría de la iglesia de San Andrés a las cuatro de la tarde con una nueva imagen de Jesús entrando en Jerusalén, obra de Espinosa Cuadros y bendecida el 31 de marzo. Esta procesión se llevó a cabo debido al enorme interés que puso el párroco de San Andrés, Paulino Cobos.

La comitiva estuvo formada por los siguientes componentes: sección de la guardia municipal montada con traje de gala, cruz y ciriales de San Andrés, banda de música del Ave María, dos largas hileras de caballeros llevando palmas, doce niñas vestidas de hebreas (todas estas personas pertenecían a la Congregación de San Estanislao de la iglesia del Sagrado Corazón y alumnos del internado del Ave María y del Sacromonte) y el paso de Jesús entrando en Jerusalén, al que daban escolta ocho guardias civiles. Dirigía la procesión el coadjutor de San Andrés y detrás del paso marchaban el párroco revestido de capa, una comisión del Ayuntamiento, los cónsules de Portugal y México y la banda municipal de música.

Para periódicos como *Gaceta del Sur* o *El Defensor de Granada,* esta procesión fue un éxito y estuvo acompañada de gran público. Incluso este último rotativo apostilla que *"siendo la primera vez que se celebra, tiene ya bien conquistado el ánimo de los granadinos para seguir verificándose en los años venideros"*. Fue una pena que este desfile procesional no alcanzara verdadera estabilidad hasta fechas tan lejanas, por aquel entonces, como eran los años 40.

No ocurrió esto último con la cofradía del Vía Crucis, que saldría por primera vez en este año para realizar, como su propio nombre indica, un vía crucis desde la iglesia del Salvador hasta la ermita de san Miguel Alto, recorriendo el pintoresco barrio del Albaicín. Salvando las distancias, para la Semana Santa del siglo XX la aparición de la cofradía del Vía Crucis en 1917 pudo suponer un aldabonazo como el de la creación de la cofradía del Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Tres Necesidades en 1616. Porque esa cofradía *"era, ante todo, distinta".* Porque con su aparición y su vía crucis por el Albaicín la mañana del Viernes Santo, *"este día quedó reforzado. La Semana Santa granadina, también"*[11].

Este vía crucis era novedoso para la época, pero no era nada nuevo en Granada. El siglo XVII fue proclive al desarrollo de hermandades de vía sacra que practicaban el rezo del vía crucis al aire libre. La tradición de encontrarse con la Virgen en la cuarta estación también viene de este siglo, como podemos comprobar en la obra de Van der Hammen. Ni tampoco era nuevo el camino a la ermita de San Miguel frecuentado también durante este siglo por la hermandad de este santo, cuya vía sacra

[11] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. et al. *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción,* Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, p. 138.

comenzaba en la placeta de la Cruz de Piedra, parada obligada en este vía crucis contemporáneo. Sin embargo, a pesar de que la fórmula ya era conocida, la fundación de la cofradía del Vía Crucis en 1917 no dejó de suponer un soplo de aire fresco en la Semana Santa de la ciudad.

La mañana del Viernes Santo saldría la primera comitiva del Vía Crucis formada por: cruz parroquial y ciriales, alumnos del internado del Ave María y alumnos del Seminario con velas, capilla de música, niños vestidos de nazarenos con los atributos de la Pasión, la imagen de Jesús con la Cruz a cuestas al que daban escolta dos parejas y un cabo de la Guardia Civil y varias parejas del cuerpo de seguridad y, tras él, el clero parroquial. Al llegar a la cuarta estación, en la Plaza Larga, se uniría la Virgen que saldría de la iglesia de San Bartolomé, acompañada de muchas señoras con velas. La procesión hizo descanso ante los catorce altares que se habían levantado durante el recorrido, para el rezo de las correspondientes estaciones. Es curioso observar cómo todos estos altares habían sido levantados por mujeres del barrio excepto el último, organizado por la cofradía del Cristo de la Luz.



Fig. 5. *La cofradía del Vía Crucis subiendo a la ermita de San Miguel.* 1919, Granada. Foto: [JMR]. En LIROLA GARCÍA, M., et al. *Historia gráfica…*, op. cit., p. 26.

En la explanada de San Miguel Alto esperaba a la procesión el propio Cristo de la Luz, de la iglesia de San Luis. Jesús con la Cruz a cuestas se quedó en ese templo al acabar el vía crucis, mientras que la Virgen y el Cristo de la Luz regresaron hasta la iglesia del Salvador, donde se disolvió la procesión y ambos volvieron a sus respectivos templos.

El otro gran acontecimiento de este Viernes Santo de 1917 fue, como venía siendo habitual, la procesión del Santo Entierro. La única novedad fue la sustitución de la imagen de las Angustias de San Andrés por la de Santa María de la Alhambra. Como síntesis de este año se podría decir que "*los cultos de Semana Santa en Granada han sido verdaderamente espléndidos. El tiempo ha contribuido a ello, así como también el espíritu de piedad de los granadinos. Dos solemnidades dignas de mención especial hemos tenido este año por primera vez en nuestra ciudad. Nos referimos a las procesiones de las Palmas y al Vía Crucis. La primera, celebrada el Domingo de Ramos, despertó gran admiración en el público, que elogió mucho el artístico y hermoso grupo, que representando la entrada de Jesucristo en Jerusalén, ha construido nuestro paisano el joven escultor, don Eduardo Espinosa Cuadros. Merece plácemes por la organización de este original acto el Sr. Cura párroco de San Andrés, nuestro querido amigo D. Paulino Cobos. El Vía Crucis es otra novedad digna de aplausos. Fue un acto de pública piedad, que ha gustado mucho y que creemos que volverá a repetirse en años venideros*"[1].

"La crisis general de 1917 iba a incidir en Granada con retraso; sus efectos comenzarán a dejarse sentir con la huelga de agosto de ese año. A raíz de ella es cuando se inicia un auténtico "boom" societario y huelguístico que resulta el fenómeno más importante de la vida provincial en los años 1918-1920"[2]. De hecho, una de estas huelgas coincidió con el Domingo de Ramos de 1920. En un acto que *El Defensor de Granada* defendía "*porque aquí no hay más que este dilema: o con la opinión o contra la opinión. Por ciudadanía y amor a Granada, hay que estar al lado de la opinión, dándole a la ciudad el Alcalde que la ciudad quiere, no el que le convenga a cualquier jefecillo político. El pueblo granadino ya ha hablado; todavía hablará más elocuentemente en la manifestación de hoy. ¡Peor para los que no quieran oírlo y entenderlo! Porque esa incomprensión, esos errores, se pagan como lo pagaron los defensores del tinglado caciquil derribado en Febrero por una población justa y notablemente indignada*"[3].

[1] *Gaceta del Sur,* 8 de abril de 1917.
[2] GAY ARMENTEROS, J. y VIÑES MILLET, C., *Historia de Granada...,* op. cit., p. 256.
[3] *Ibídem*.

Todo este pleito contra la alcaldía venía desde el año anterior. El 11 de febrero de 1919 apedrearon la casa del alcalde, por lo que el gobernador civil ordenó una dura represión que acabó con tres muertos, siete heridos y el acribillamiento de la Universidad. Las consecuencias fueron graves, ya que conllevaron la dimisión del gobernador civil, la suspensión del alcalde y la declaración del estado de guerra. Es por eso por lo que todavía en 1920 el pueblo de Granada estaba en guerra: les había sido impuesto un alcalde que no querían, Santiago González Sola en lugar del que parecía tener más legitimidad popular, Antonio Ortega Molina. Los juegos de poder, tan habituales entre las élites granadinas, se acentuaron aún más hasta el final del sistema de la Restauración con la llegada de la dictadura de Miguel Primo de Rivera.

El año que marca el comienzo del fin del Desfile Antológico es 1919. Si la ruptura de la exclusividad como procesión única fue en 1917, en este año encontramos una disminución de pasos en el desfile quizá causa de una disminución sustancial de los ingresos para llevarla a cabo. Además, se puede notar cierta independencia en algunas de las partes integrantes de la comitiva propiciada, por otra parte, desde la comisión organizadora. Para el Cristo de la Misericordia, que desde 1918 procesionaba con la Dolorosa de José de Mora de la iglesia de Santa Ana, actual Soledad del Calvario, se procuraba "*que este año sea conducida […], con toda solemnidad y es probable que se encargue el Centro Artístico, cuya Sociedad siempre ha sido tan devota de esta sagrada imagen de acompañarla en procesión, cuando se efectúe el mencionado traslado desde su iglesia a la de San Gil y después en la procesión del Santo Entierro*"[4]. El Martes Santo se corrobora esa información pues *"conforme estaba anunciado, anoche, a las ocho, fue trasladada la hermosa imagen del Crucificado, que se venera en la iglesia parroquial de San José, desde la misma a la de Santa Ana. Bastantes socios del Centro Artístico con cirios encendidos, acompañaban en dos filas la venerada efigie, que era también llevada por ellos. Una vez la imagen en la iglesia de Santa Ana, fue colocada en el altar portátil, en que será llevada en la procesión del Santo Entierro"*[5].

De hecho, los socios del Centro Artístico acompañaron también al Crucificado en la procesión del Viernes con *"túnica negra y adornos rojos, llevando uno de ellos el escudo en que se leía Consumatum est"*[6]. Hay que resaltar que a partir de aquí la independencia en

[4] *Gaceta del Sur,* 14 de abril de 1919.
[5] *El Defensor de Granada,* 15 de abril de 1919.
[6] *Ibídem,* 20 de abril de 1919.

la organización de la sección del Cristo de la Misericordia fue cada vez mayor y es que, ya en 1924, último año del Desfile, procesionó con su propia cofradía.

Este Santo Entierro de 1919 fue descafeinado respecto a años anteriores como ya se ha escrito, ya que *"en la procesión […] han dejado de salir los pasos de la Oración en el Huerto, Jesús del Rescate, y la Virgen de los Dolores, de San Andrés o de la Alhambra […]. Oímos a mucho público lamentar esta falta"*[7]. En cambio, la procesión que iba creciendo cada año era la del Vía Crucis. Ese año la organización había estrenado veintidós túnicas de terciopelo morado para los penitentes y otras para dos niños que portarían una cruz y un relicario respectivamente. La siguiente imagen se puede fechar, casi con seguridad, en ese año.

El impulso que le había dado la cofradía del Vía Crucis a la vida cofrade en el Albaicín era innegable. En 1920 se organizó una procesión del "Silencio" desde la iglesia de San Luis a la de San Bartolomé con la imagen de la Dolorosa que acompañaría a Cristo en su ascensión a la ermita de San Miguel. Durante este trayecto iría acompañada por la capilla de música de Julio Vidal, que interpretaría los "Dolores" del maestro Bernabé Ruiz. Tanto *El Defensor de Granada* como *Gaceta del Sur* dan informaciones contradictorias sobre si el cortejo estaría formado por señoras o por señores. No obstante, en su edición del Jueves Santo (1 de abril), se dice que "*cediendo a instancias reiteradas, la comisión organizadora ha accedido a que en la procesión del silencio, puedan figurar señoras con velas".* Por tanto, se desechó el proyecto de una procesión femenina en horario nocturno, algo que sí tendría lugar al año siguiente al adelantarse a las siete y media de la tarde.

El año 1922 parecía la muerte definitiva del Desfile Antológico como fórmula procesional. A pesar de esto, sobreviviría dos años más. Y es que en este año esta procesión oficial no se realizó. Su lugar el Viernes Santo lo ocuparon la Soledad de Santa Paula y el Santo Entierro del Albaicín, que no se celebraba desde, que sepamos, la última década del siglo XIX.

El Viernes de Dolores (7 de abril) se informa que *"según tenemos entendido, el Viernes Santo, a las ocho de la noche, saldrá procesionalmente la hermosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad, del Convento de Santa Paula"*[8]. En días posteriores se informa que los

[7] *Ibíd.*
[8] *Gaceta del Sur,* 7 de abril de 1922.

vecinos de la calle Reyes Católicos y los de Plaza Nueva habían solicitado que la procesión de la Virgen transcurriese también por esos lugares (aunque por Reyes Católicos sí que pasaba) y que la respuesta de la comisión organizadora había sido que *"entre el vecindario de ambas vías se hará una colecta para contribuir a los gastos de la procesión"*[9] al ser éste un gasto imprevisto.

Esta procesión de la Soledad quedaría suspendida temporalmente ya que la banda municipal y el Ayuntamiento asistirían al Santo Entierro del Albaicín y "*como por otra parte, las demás bandas de música están ya contratadas, nos ha parecido poco decoroso sacar en Granada […], una procesión a manera de un villorrio"*[10], como exponían Francisco Herranz y Francisco Vázquez, miembros de la comisión organizadora, en una carta a la prensa. La Soledad saldría finalmente el Viernes Santo a las nueve de la noche, una hora más tarde de lo anunciado probablemente debido a la espera de la banda municipal.

El Santo Entierro del Albaicín insiste en que *"a las tres de la tarde, en la mencionada iglesia parroquial (iglesia del Salvador), se verificará la emocionante ceremonia del Descendimiento, no celebrada hace años, estando el sermón a cargo de un elocuente orador sagrado. Acto seguido saldrá de la misma iglesia la procesión del Santo Entierro"*[11]. *"No ha pensado ni un momento la Comisión organizadora, que esta procesión del Santo Entierro que proyecta, pueda ni remotamente compararse en fastuosidad y grandeza con la que anualmente ha salido de la iglesia de Santa Ana […]. Ni los medios con que cuenta ni las condiciones topográficas del Albaicín permiten grandes cosas. Pero la Comisión trabaja activamente para reunir la mayor suma posible de elementos, con el fin de que el acto resulte profundamente piadoso y digno del hecho que trata de evocar en nuestra memoria y en nuestro corazón"*[12].

Como recoge *El Defensor de Granada* del 16 de abril, *"la nota más saliente de las pasadas solemnidades de Semana Santa, la ha ofrecido en este año la feligresía del Salvador, organizando unos cultos tan solemnes y fastuosos. […] La desidia o falta de voluntad, ya que no otra puede ser la causa, hizo en el presente año que Granada estuviera a punto de verse privada de la solemne procesión del Santo Entierro. […] Ignoramos la causa, pero sí nos consta que la comisión del Santo Entierro que se organiza en Santa Ana, ha negado al Albayzín*

[9] *La Publicidad,* 11 de abril de 1922.
[10] *El Defensor de Granada,* 13 de abril de 1922.
[11] *El Defensor de Granada, Gaceta del Sur, La Publicidad* y *Noticiero Granadino,* 12 de abril de 1922.
[12] *Gaceta del Sur,* 12 de abril de 1922.

cuantos elementos éste le pidió para el mayor esplendor de la procesión. […] Esperemos que el éxito que el Albayzín y su clero parroquial ha obtenido en este año […] le servirá de poderoso estímulo para que en años sucesivos no deje de organizarse en Granada una procesión que tanto gusta a sus habitantes, como es la del Entierro de Cristo".

Esta información la corrobora *La Publicidad* del mismo día, que dice que "*la cofradía del Vía Crucis no ha pensado nunca en organizar la procesión, pero en vista de que este año no salía el Entierro de Cristo […] decidió, previa la oportuna autorización eclesiástica, y con solo tres días de anticipación, organizarlo ella, creyendo como era lógico, que se le facilitarían toda clase de elementos. De cuantas personas se solicitó algo, lo concedieron inmediatamente, no ocurriendo lo propio con el cura párroco de San Gil, don Félix Peralta, quien encerrándose en una incalificable y rotunda negativa, no quiso ceder los objetos propiedad del pueblo de Granada, puesto que fue él quien los pagó".*

De todo esto se pueden sacar dos conclusiones: la primera es que la vida cofrade en el Albaicín era enorme y todo gracias a la cofradía del Vía Crucis, que mantenía una actividad frenética. Sin duda fue el referente para las fundaciones que estaban por llegar, muy próximamente, en la Semana Santa de Granada. En segundo lugar, las malas relaciones de la comisión organizadora del Santo Entierro con el párroco de Santa Ana, que había sido uno de los promotores allá por 1909. Sin duda esta fue una de las causas que precipitó el fin del Desfile Antológico, amén de su propio desgaste, ya que en los años 1923 y 1924, los dos últimos de su existencia, no pudo siquiera salir de San Gil, teniendo que hacerlo desde la Santa Iglesia Catedral.

Clara muestra de la actividad de la cofradía del Vía Crucis fue que se encargase en 1923 de que el Cristo de la Misericordia acudiese al Santo Entierro. En la prensa del 27 de marzo se inserta una carta cuya autoría es de "un albaicinero". En ella dice que la cofradía se haría cargo del paso debido a las dificultades que había tenido el Centro Artístico para sacarla ese año: *"desde un principio habían pensado (la cofradía del Vía Crucis) salir con tan hermosa escultura, pero al tener noticia de que deseaba sacarla el Centro Artístico, no titubearon en cederla […]. Dificultades imprevistas e insuperables malogran la buena disposición del Centro Artístico y en su consecuencia los hijos del Albaicín irán al frente de la obra de arte, que basta por sí sola para inmortalizar a su autor".* Quizá sea reprochable que por diversas circunstancias el Centro Artístico no pudiese hacerse cargo de la procesión este año cuando una comisión del mismo si estuvo presenciando la Semana Santa en Sevilla.

En 1924 la fórmula del Desfile Antológico estaba completamente agotada. Poco tardarían en irrumpir en la Semana Santa de Granada las nuevas fundaciones cofrades que junto a la del Vía Crucis, que ese año bajó por primera vez al centro de la ciudad para formar parte de la última procesión de Santo Entierro tal y como la conocía Granada, conformarían la imagen de esplendor de los años 20.



Fig. 6. *La cofradía del Vía Crucis en su primera procesión por el centro de la ciudad, tomando parte del último Desfile Antológico.* 1924, Granada. Archivo de Alfonso Valenzuela Entrala. En LIROLA GARCÍA, M., et al. *Historia gráfica…,* op. cit., p. 34.

En un editorial de *El Defensor de Granada* del 16 de abril ya se proponía lo que debería hacerse en años posteriores pues *"siendo Granada una ciudad de profundo y sincero espíritu religioso, resulta verdaderamente extraño que las solemnidades de Semana Santa no revistan el esplendor, la suntuosidad que ofrecen estas fiestas en otras capitales. […] ¿Por qué no se organizan en Granada brillantes procesiones como las de Sevilla, las de Málaga y otras capitales? […] Creemos que en Semana Santa debiera aquí hacerse algo más, porque es Granada una de las poblaciones donde se da menos esplendor a estas solemnidades contrastando esto, como decíamos antes, con el profundo espíritu religioso de nuestra ciudad. […] Tenemos*

a la vista el ejemplo de Málaga. En poquísimos años, la ciudad vecina ha hecho un esfuerzo considerable en la organización de sus fiestas de Semana Santa que al llegar a estos días compite con Sevilla en la atracción de forasteros. […] Pues algo de esto debiéramos hacer en Granada, ya que disponemos de los medios necesarios. Hay en los templos granadinos imágenes de un gran valor artístico. Falta imitar las organizaciones de Sevilla y Málaga para dar magnificencia a nuestras procesiones. El ambiente es propicio al mayor brillo de estas solemnidades".

Parece ser que en este último año de Desfile Antológico hubo sillas para presenciarlo en Plaza Nueva, Reyes Católicos y Gran Vía y que "*el público pagaba a buen precio las sillas colocadas en primera fila para admirar el paso de las imágenes*"[13]. No sabemos ni el precio ni quién las colocó, pero probablemente estas sillas fuesen cedidas por el mismo Ayuntamiento, ya que en 1929 prestan trescientas sillas para la cena de pobres organizada por los Jueves Eucarísticos y parece ser que son reutilizadas para los itinerarios de las cofradías.

En 1924 acababa, por tanto, este modelo de Desfile Antológico que estaba fundado sobre las bases de creación de una idiosincrasia propia para la Semana Santa de la ciudad y sobre un modelo castellano de procesión muy sobrio, herencia de la procesión oficial del siglo XIX. Por esto se volvió a encontrar en la misma situación que a principios de siglo, cuando la falta de interés popular (además de otros factores) hizo que desapareciese la Semana Santa por algunos años.

Esta pérdida del interés popular se debió también a otros factores, todos ellos convergentes. El primero es que la religiosidad popular no es ajena al clima social y el final de esta década vino marcada por la crisis general del 1917 hasta desembocar en la Dictadura de Primo de Rivera. Por otro lado, frente el modelo oficial estaba la pujanza de las devociones de barrio, siendo el Albaicín el pionero con la aparición de la cofradía del Vía Crucis en 1917 o la primera salida de la Entrada de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos del mismo año. Por último, la eterna comparación con otras ciudades (Sevilla y Málaga, principalmente) y sus modelos procesionales demostraban el anquilosamiento decimonónico de la fórmula de Desfile Antológico, como hemos podido comprobar.

Como consecuencia inevitable este modelo se abandonó debido a las nuevas fundaciones cofrades de los años 20 bajo el ministerio del nuevo arzobispo, Vicente

[13] *Ibídem,* 20 de abril de 1924.

Casanova Marzol. Esta etapa, hasta el advenimiento de la II República, fue de absoluto esplendor para la Semana Santa granadina.



REPRESENTACIÓN DE ICONOS EN LA IMAGINERÍA CONTEMPORÁNEA

Pablo Gutiérrez Álvarez

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 205-221

La elección de este tema parte de una reivindicación acerca de la actual producción de escultura religiosa de tradición barroca, siendo una rama de la escultura que en la actualidad goza de una amplia producción se acerca a unos patrones artísticos contemporáneos en muchos de sus aspectos aunque es atacada desde varios puntos dentro de las comunidades y las críticas artísticas.

El tema en concreto, la representación contemporánea de los iconos en la imaginería, es un tema que pasa desapercibido en la investigación y sobre el cual no se encuentra una amplia bibliografía ni estudios con un alto rigor investigador. Por ese motivo, este trabajo pretende abrir una vía por la cual poder profundizar en esta disciplina, que lejos de desaparecer, sigue manteniéndose viva y goza de una fuerte demanda, presentando de algún modo a la imaginería como una disciplina artística contemporánea a tener en cuenta.

En primer lugar es necesario dejar claros una serie de conceptos en los cuales la imaginería se articula. Entre ellos hay que enfatizar sobre el concepto imagen, que es y el poder que tiene de comunicación sobre un receptor, la asociación de un discurso ligado estrechamente a una representación bidimensional o tridimensional y como la sociedad contemporánea, quizá más que nunca, hace uso de ella en medios de comunicación o redes sociales llegando a sintetizar un mensaje en una sola imagen y poder comunicar todo un discurso en unos pocos segundos. Estas nuevas vías de comunicación han ampliado el espectro de receptores de este tipo de obras llegando a más gente y convirtiéndose en un fenómeno de masas en algunos casos rompiendo con los viejos localismos asociados a las escuelas[1].

Del mismo modo habría que dejar claros los conceptos de signo, símbolo e icono como los motores fundamentales de la comunicación a través de la imagen, siendo estos los elementos menos alterados a lo largo de la historia para la representación de pasajes bíblicos.

Dentro de la representación de iconos nos encontramos que, del mismo modo, evolucionan de acuerdo a los conocimientos que en cada época van apareciendo. Siguiendo con él a lo largo de la historia del arte, y de un modo un poco más concreto, en el arte religioso occidental, principalmente a partir de la edad media, la

[1] FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (Coord.). *Escultura Barroca Española. Entre el Barroco y el siglo XXI.* Antequera, Editorial Exlibric, Vol. 1, 2016, p. 380.

imagen funciona como un medio de conocimiento que ilustra lo que por otro lado, a través de la palabra escrita, leía, o en muchos casos simplemente como oyente, catequizaba a una población mayoritariamente analfabeta.

Este tipo de representaciones fue evolucionando de una forma paralela a los desarrollos artísticos en cada periodo histórico adaptándose a los nuevos cánones o las tendencias representativas de cada tiempo o lugar, formando parte de la evolución de la historia del arte. El buen ejemplo que ilustra esta evolución sería la representación del icono del *Pantocrátor,* como Cristo todopoderoso en su trono celestial, y la interpretación que hace Michelangelo en la capilla Sixtina de este mismo icono en el juicio final. (Fig. 1)

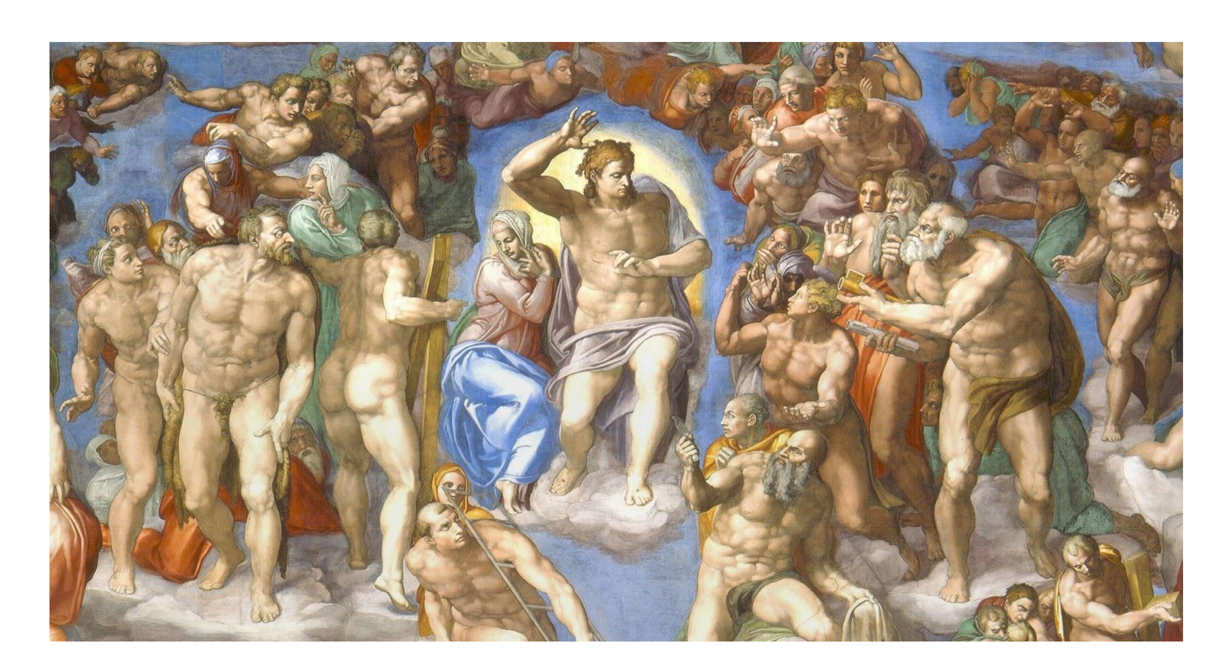


Fig 1*: El juicio final,* Michelangelo Buonarotti 1533-1541. Capilla sixtina, Basílica de San Pedro del Vaticano, Roma. Foto: http://socialessanjose3.blogspot.com.es/2011/03/el-juicio-final-miguel-angel.html.

En el renacimiento, hay una fuerte evolución de la representación del cuerpo humano en pro del naturalismo, consecuencia en gran parte de los estudios anatómicos y del conocimiento del cuerpo humano de un modo mucho más consciente y menos intuitivo. Esta evolución también se hace eco en la imaginería con la llegada de escultores italianos como Juan de Juni o Pietro Torrigiano, quienes introducen y adaptan la evolución artística que se estaba produciendo en Italia y con

la aparición de grabados que servían como modelos y que ampliaban la expansión de esos conocimientos.

A modo de ejemplo, cabe destacar lo anecdótico de la representación de los soldados romanos a lo largo de la historia, representando su atuendo en muchos casos tal y como la sociedad de su tiempo entendía a un soldado, en algunos casos con la vestimenta típica de los tercios de Flandes, muy común en la producción de Gregorio Fernández y no como hoy en día sabemos que vestían realmente las legiones romanas, más concretamente las ubicadas en la zona de palestina durante el s. I, las cuales utilizaban la *lorica segmentata*, conocimiento que tenemos hoy en día gracias a los estudios arqueológicos del s. XIX, y que se comienza a aplicar en las imágenes como consecuencia de un avance documental en ese aspecto en concreto. (Fig. 2)



Fig. 2: *Soldados romanos,* Juan Manuel Miñarro Lopez, 1982. Fervorosa Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono, Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores Coronada, Sevilla. Foto: ABC Andalucia (http://sevilla.abc.es/20090327/sevilla-semana-santa/minarro-viste-romanos-cerrro-200903271552.html).

Dentro de esta evolución tanto artística, como la ampliación de conocimientos aplicados a la representación escultórica, nos encontramos con un barroco teatral en

continua búsqueda del realismo y de la mayor veracidad posible en la imagen. Hoy en día, ese realismo escultórico que el barroco alcanzó en su tiempo se puede entender como algo obsoleto pudiendo llegar a perder en un alto grado la veracidad y el impacto visual que tuvo sobre la sociedad de su tiempo. La fotografía y el cine principalmente han evolucionado el concepto de lo verosímil, hablando en términos de representación objetiva y en lo que a escultura se refiere encontramos artistas contemporáneos como Ron Mueck, como el más reconocido escultor foto-realista, quien ha llevado la representación naturalista a un extremo dando mayor veracidad y proponiendo un modelo representativo a la imaginería actual.

Dando un salto importante en el tiempo, llegamos a una época de vanguardia en la que la representación de pasajes religiosos de desliga de la tradición escultórica y se vincula directamente a las nuevas tendencias como en el caso de la escultura de *El profeta* de Pablo Gargallo. Pero si bien el tema religioso parece no ser el hilo conductor en el que definir la imaginería, nos encontramos con otros ejemplos de escultura policromada y con un fuerte impacto naturalista, como el *Busto de Nefertiti* o la obra de Bruno Walpoth, tampoco son suficientes para considerarlos de la misma manera. De este modo, hay una cierta tendencia durante el s. XX de seguir ciertos principios de otros movimientos artísticos pero ligados de una forma más fuerte a los conceptos propios de la imaginería. Ahí nos encontramos con acercamientos al cubismo o al expresionismo y a otro tipo de representaciones que buscan dotar a las nuevas representaciones de modernidad, negando en algunos casos la ortodoxia y el academicismo que dicha disciplina había implantado en su desarrollo a partir del renacimiento.

En la actualidad, la representación escultórica de los iconos religiosos sigue haciendo uso de los conocimientos para llegar a un mayor grado de credibilidad, si bien en nuestros días podrían ser a un nivel mucho mayor de lo que en épocas pasadas pudieron tener los artistas. En este caso nos encontramos con uno de los mejores ejemplos que tenemos en la actualidad en donde el estudio científico y los conocimientos se convierten en una herramienta de creación artística, este es caso del *Cristo de la Universidad* que tallara Juan Manuel Miñarro, basándose en los estudios que el equipo español de sindonología realizara sobre la reliquia de la *Síndone* de Turín. A su vez, hay que sumarle los conocimientos anatómicos desarrollados en su tesis doctoral sobre la anatomía del crucificado, lo que

proporciona unos recursos artísticos al escultor que lo sitúan a un nivel superior en cuanto a recursos científicos objetivos, debido entre otras cosas a los avances en estas investigaciones, a los artistas del renacimiento y barroco. Si bien somos conscientes del nivel de estudio anatómico que alcanzaron algunos artistas como Leonardo Da Vinci o Michelangelo, y la representación de algunos aspectos tanatológicos que ya en su momento Gregorio Fernández utilizó en la representación de Cristo muerto, gozando en la actualidad de un gran rigor forense en la representación y conocimiento de esta. En el libro *Signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*[2]. Encontramos un estudio sobre esos aspectos forenses que de alguna forma han fueron representados en la iconografía del crucificado desde el punto de vista médico y siguiendo en todo momento unos patrones de medicina legal tales como el *rigor mortis*, la *facies hipocrática,* las *livideces cadavéricas* entre otros demostrando que en épocas pasadas existía una intención por parte de los escultores de representar esa verdad partiendo, no tanto de un estudio científico, sino de la observación. (Fig. 3)

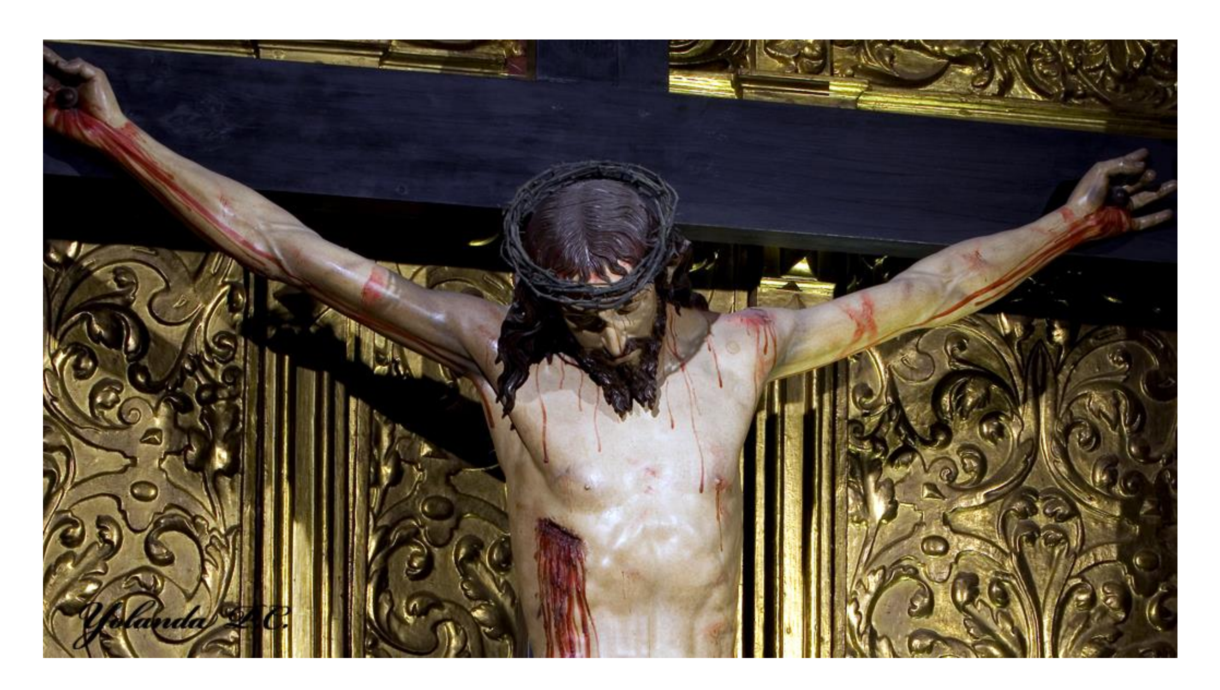


Fig. 3: *Cristo de los Valderas,* Gregorio Fernández 1634, Iglesia de San Marcelo, León. Foto: Pablo Lanchares.

[2] LIBROS: DELGADO ROIG, J. *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1951.

En cuanto a la parte estética nos encontramos, en la actualidad, con varias corrientes. Si bien parece que desde la primera etapa de la edad media hasta la actualidad, el desarrollo plástico sigue una línea unidireccional, nos encontramos que el barroco establece una serie de cánones y una estética muy definida sobre la que se asienta la producción de imágenes en los siglos posteriores y parece no sufrir una evolución tan fuerte hasta la actualidad. No sólo en cuanto a técnicas y a estilos sino que los modelos iconográficos se establecen. Lo que cambia en muchos casos a partir del s. XVII son los cánones de belleza, entendidos desde el tono de piel, la proporción de grasa corporal o simplemente la relación de bellezas estipuladas socialmente para el hombre y para la mujer. Hemos pasado por varios iconos de la belleza, en la primera mitad del s. XX nos encontramos con ejemplos como Paul Newman o Marlon Brando como dos de los exponentes de la belleza masculina, dos rostros varoniles de miradas profundas e inquietantes, fuertes mentones y pelos acaracolados, o en el caso de la belleza femenina bellezas del tipo de Mariline Monroe o Elizabeth Taylor, representando la feminidad más absoluta de su tiempo. En la actualidad los cánones evolucionan y el concepto de belleza podría verse representado por figuras como Cristiano Ronaldo o Leonardo DiCaprio, como las bellezas masculinas y Bellonce o Rihanna como ejemplos de belleza femenina.

Esos nuevos roles que adquiere el concepto propio de belleza en la actualidad también tiene su eco en la representación escultórica de la imaginería llegando incluso al trabajo presentado por Juan Antonio Sánchez López, Antonio Rafael Fernández Paradas y José Alberto Ortiz Carmona[3]. El trabajo trata, en resumen, de la tendencia de algunos escultores contemporáneos hacia una representación basada en los cánones actuales de belleza, dotando a las imágenes procesionales de cierto erotismo desde la perspectiva y el gusto *Entre la postmodernidad y el homo-erotismo: La imaginería procesional el siglo XXI y el neobarroco gay* estereotipado de la tendencia homosexual, rostros masculinos menos varoniles o rudos, la aplicación de elementos absolutamente modernos, como el caso de piercings o tatuajes de influencia tribal o asiática o la aplicación de tonos de piel más próximos al gusto actual basados en tonos bronceados mediterráneos y maquillajes. (Fig. 4)

---

[3] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., FERNÉNDEZ PARADAS, A. R., ORTÍZ CARMONA, J. A. *Entre la postmodernidad y el homoerotísmo: La imaginería procesional el siglo XXI y el neobarroco gay.* Málaga, Editorial beática, 2013.



Fig. 4: *Dolorosa afligidos,* Francisco Romero Zafra, 2015. Icod de los vinos, Tenerife. Foto: Francisco Romero Zafra.

En este punto, quizá es mas evidente en cuanto a los tratamientos pictóricos de algunas imágenes enfrentando las imágenes comprendidas entre el s. XVI y XX con las imágenes más contemporáneas de finales del s. XX y XXI. Las policromías adquieren un tono de piel más bronceado en la actualidad que en otras épocas, debido en parte a la percepción y las connotaciones sociales que ello implica entendiendo esta evolución como un cambio en los cánones de belleza de la sociedad de cada época y exportado a la imaginería. Del mismo modo y también de una forma muy reconocible en algunas piezas, es la forma de policromar las cejas, principalmente en las imágenes femeninas, puesto que por norma general, no tienen un modelado volumétrico previo a la capa pictórica, de este modo, en muchas imágenes antiguas, más aun cuando han sido restauradas y devueltas a una policromía original, se observan cejas delimitadas, perfiladas y anchas, en contraste con algunas tendencias actuales de policromar este elemento de un modo más sutil, fundido y rebajando el grosor de las mismas, consecuencia de un canon actual en el que las mujeres se arreglan y depilan las cejas.

Por otro lado existe otra tendencia representativa más ligada a la estética antigua del renacimiento o del barroco. En algunos casos concretos, como el ejemplo del escultor malagueño Jose María Ruiz Montes, quien aporta a algunas de sus obras un fuerte aspecto renacentista, basado en la volumetría, las proporciones y las composiciones, aunque, como es evidente, bajo la perspectiva de la modernidad.

Otra referencia directa al arte del barroco y la plástica que imperaba en aquella época es el caso del grupo escultórico de la *Coronación de espinas*, obra de Darío Fernández Parra, para Daimiel (Ciudad Real), trabajo terminado en el año 2015. En este caso se observa de una forma evidente, a parte de ser una referencia reconocida por el propio artista, una relación directa con el tratamiento tanto del color, como de las facciones, incluso de la plástica en general con la obra de Velázquez *El triunfo de Baco*, 1629, conocida como *Los borrachos,* uno de los mayores exponentes del barroco español. (Fig. 5)

Las referencias al barroco, dentro de la imaginería contemporánea son frecuentes y recurrentes en muchos casos, bien desde el prisma de la tendencia estilística o simplemente como modelos, desde los cuales interpretar y aportarles modernidad de una forma muy moderada.

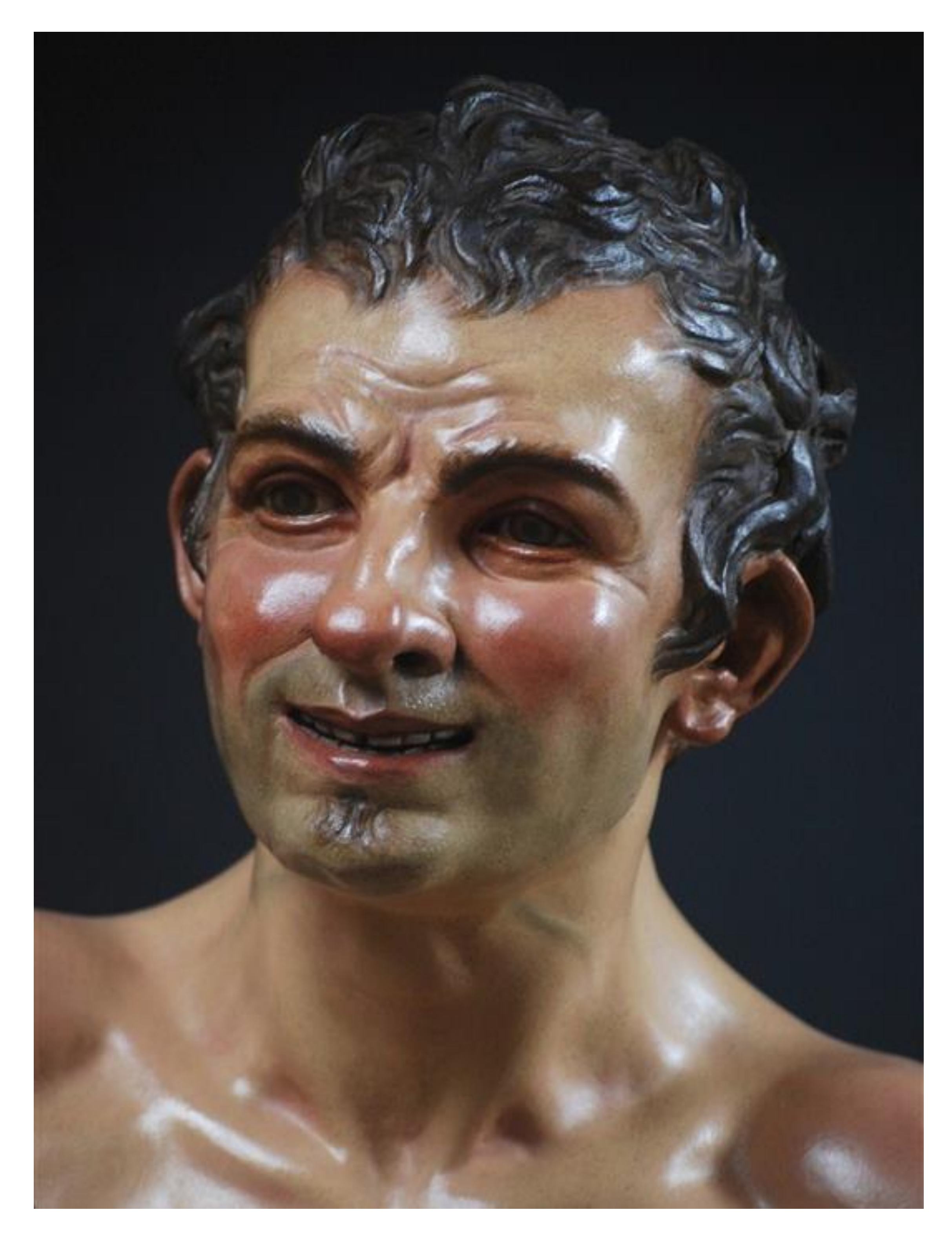


Fig. 5: *Sayón burlón 1,* Darío Fernández Parra, 2015, Iglesia de la Paz, Daimiel (Ciudad Real). Foto: Darío Fernández Parra.

Encontramos varios imagineros que producen una obra estrechamente relacionada no sólo con los modelos, sino incluso con las técnicas y que, como puede resultar evidente, llegan a unos resultados muy similares. Aquí encontramos artistas como

Miguel Ángel Tapia (Valladolid), quien bebe directamente de las fuentes del barroco castellano más representativo, utilizando las mismas técnicas incluso la misma variedad de madera que utilizaron los escultores del XVII en el círculo de Valladolid e imprimiendo a sus obras un aspecto más propio de otra época, otro ejemplo sería la escultora utrerana Encarnación Hurtado, cuya obra viaja hasta los modelos andaluces de imaginería barroca, recordándonos a las obras de la Luisa Roldan o Duque Cornejo, o el propio Francisco Buiza, un escultor que a pesar de su extraordinaria producción, en ocasiones nos dejó obras dotadas de poca aportación creativa aunque un elevado valor escultórico. Como ocurre con los evangelistas que realizara para el paso del Cristo de la Salud de la Hermandad de los Gitanos de Sevilla en los años 70, los cuales plásticamente están estrechamente ligados a los que realizara en el s. XVII Antonio Ruiz Gijón para el paso del Cristo de la expiración de la Hermandad del museo de Sevilla.

Estas reproducciones tan fieles de los modelos barrocos y que a su vez cuentan con un bajo nivel de interpretación puede estar fundamentada en el valor que han adquirido las obras antiguas, tanto escultóricamente, como en términos artísticos o devocionales, las cuales lejos de haberse quedado obsoletas siguen siendo objeto de culto y alcanzando precios muy elevados en subastas.

En un punto intermedio encontramos aquellas obras que han adquirido el valor histórico del tiempo y un fuerte vínculo devocional pero, por el contrario, no se adaptan al gusto contemporáneo, a las tendencias representativas o únicamente pretenden mejorar su valor escultórico. Para alcanzar ese grado de conformismo en ocasiones las obras son simplemente sustituidas o en el peor de los casos nos encontramos con fuertes intervenciones sobre la integridad estética de la imagen, negándola de cualquier valor histórico que pudiera tener y por supuesto de la intención artística de su autor. El caso más conocido de este tipo de intervenciones y que más parece haberse adaptado al gusto de su tiempo, a pesar que siempre se han entendido como restauraciones necesarias por problemas de integridad, es el caso de la *Virgen de la Esperanza de Triana,* Sevilla.

Siempre y cuando la imaginería siga un tejido comercial a partir del encargo y teniendo en cuenta que los criterios que se toman a la hora de encargar las imágenes no siempre cuentan con el valor de la obra original y única u obra de autor y teniendo en cuenta que en la mayoría de las ocasiones el cliente que encarga una obra de arte

carece de formación artística o asesoramiento alguno sino más bien movido por el gusto personal. Esto puede dar una pista sobre la reproducción de los modelos barrocos en la actualidad, que aunque cuenten con un gran nivel escultórico le están negando contemporaneidad a la imaginería de nuestro tiempo en términos creativos, no así reflejando una realidad solapada o que en ocasiones no este del todo presente, y es que el arte del barroco, los modelos y la plástica imperan sobre la creación de la imaginería.

A razón de lo expresado anteriormente, cabe destacar un ejemplo fundamental que ilustra sobre el caso contrario a esa imaginería de encargo, es el caso del escultor palentino Melchor Gutiérrez Sanmartín. Entre las peculiaridades de este artista encontramos que en varias de sus obras no trabaja bajo encargo y se permite la libertad de transgredir cualquier barrera que pueda encontrarse en cuanto al arte religioso. Este artista multidisciplinar nos presentaba un proyecto personal en la década de 1990, *La Virgen de los Reyes,* (León) y el *Cristo de la Esperanza (León)*, o la imaginería secundaria del paso del *Ecce-Homo* (León) transgrediendo no sólo en la representación artística sino también en los materiales, utilizando la resina de poliéster como soporte escultórico de la obra sustituyendo a la madera. Este ejemplo puede proponer otra línea de debate, puesto que es algo que se ha criticado de su obra y le ha restado valor dentro de las propias instituciones. Pero si bien, el artista nos propone un material nuevo, que dota de una estabilidad mayor que la madera, que no sufre a los cambios de temperatura ni a la humedad, que abarata el precio y aligera el peso, parece que todas estas razones no son suficientes para competir con la nobleza de la madera como material, concepto por otro lado moderno y opuesto al motivo real por el cual en la antigüedad se empezó a utilizar la madera como soporte fundamental de la imaginería en lugar del bronce o la piedra, precisamente por los mismos motivos económicos y funcionales que actualmente nos brinda el poliéster. (Fig. 6)

Y es que en cuanto a la técnica sigue habiendo en la sociedad muchos prejuicios, enfrentando a los dos extremos nos encontramos con dos de los escultores mas veteranos y que mayor prestigio tienen en la ciudad de Sevilla, Luis Álvarez Duarte, defensor de la talla en directo como procedimiento de creación artística para la imaginería y de un modo diametralmente opuesto Juan Manuel Miñarro, quién está apostando por la tecnología más vanguardista en 3D para llegar a una conclusión

escultórica en el mismo material. Siendo ambos dos autores de alto nivel, aunque diferente propuesta estética, se sigue poniendo en valor el trabajo manual por encima de los apoyos técnicos que hoy en día están a disposición.



Fig. 6: *Trono del paso Ecce-Homo,* Melchor Gutiérrez Sanmartín, 1998. Cofradía del Dulce nombre de Jesús nazareno, León. Foto: http://jhsleon.com/ecce-homo.

Otro campo importante a debatir serían las imágenes de vestir, puesto que es un elemento postizo y cambiante o como definiera el profesor Alberto Oliver: "*assemblée*" (ensamblaje), capaz de acercarse a los tiempos respetando la esencia de la obra, principalmente en términos devocionales, puesto que en algunos casos, como pueden ser las dolorosas, la parte escultórica se reduce, salvando las proporciones, a cabeza y manos, lo que le otorga a la labor del vestidor un alto grado de responsabilidad en cuanto a la plástica y la percepción de la obra.

Esta libertad para poder cambiar y adaptar las imágenes sin el sometimiento de una talla completa está en los últimos años en el punto de mira de la investigación histórica y uno de los mejores ejemplos por este tipo de estudios es el libro *La virgen*

de luto, indumentaria de las dolorosas castellanas[4]. Este estudio recoge la evoluvión del traje de luto castellano y la aplicación de este a las dolorosas de vestir. Tal ha sido la importancia de esta investigación que en la actualidad nos encontramos con numerosas obras vestidas siguiendo los criterios, ya no solamente estéticos, sino simbólicos y tradicionales en muchos casos. (Fig. 7)



Fig. 7: *Virgen del rosario en sus misterios dolorosos*. Atribuida al circulo de Roldán. 1586-1613. Capilla de Montesión, Sevilla. Foto: Francisco Santiago.

[4] FERNANDEZ MERÍNO, E. *La virgen de luto, indumentaria de las dolorosas castellanas.* Madrid, Editorial Visión libros, 2012.

En el caso contrario, encontramos que la imagineria contemporanea aporta en la forma de vestir mucha modernidad en muchos casos, o bien por colores o por tejidos, incluso en ocasiones con diseños ornamentales lejos de la tradición que imperan sobre el común y en cualquier caso, en la mayoria de ellos lejos de una realidad teatral sino más bien de un vestuario estereotipado basado necesariamente en rostrillos de encaje y bordados en oro.

Otro de los factores decisivos en la creación de imagenes, a parte del modelado, composición y atuendos, es la policromía. Esta ha sufrido un fuerte desarrollo desde que se comenzaran a policromar las imagenes. Contando con los referentes clásicos de la Grecia antigua y los magnificos ejemplos de escultura Egipcia que nos han llegado, entre muchos otros, la escultura religiosa cristiana tambien policromaba sus imagenes, en España, concretamente existe mucha obra medieval en perfecto estado de conservación donde podemos contemplar la delicadeza de las policromias, pero no es hasta el renacimiento con la aparición del óleo cuando no sufre el cambio importante llegando al punto mas fuerte de desarrollo en nuestro siglo de oro y resumido por Pacheco en su *Tratado sobre pintura* y que perdura hasta la actualidad sin practicamente ninguna evolución técnica importante.

Si bien la técnica durante el barroco, había evolucionado llevando a las obras a un alto grado de realismo, estas cuestiones correspondian exclusivamente al gremio de los pintores, los cuales tenian mayor destreza y conocimientos sobre la aplicación del color que los propios escultores.

La policromia llegó a un punto, cuando desaparecen los gremios, en la que pasa a ser una competencia propia del escultor. Esta forzosa adaptación puede darnos una pista sobre la continuidad de la tendencia barroca y no la desaparición de la escultura policromada como tal. Obviamente el nivel de las policromias baja considerablemente durante parte del s. XIX y XX principalmente.

Actualmente hay una creciente evolución de las policomías en terminos de realismo. La aparición de nuevos materiales en ocasiones son uno de los motivos pero principalmente la influencia de algunas corrientes contemporaneas como son el foto-realismo. El artista británico Ron Mueck, nos enseña en su obra las posibilidades de la policromia desde el prisma de la realidad fotográfica, la cual en la actualidad se presenta como un realismo visual imperante (que no psicológico). En la adaptación

de esta plástica y de este nuevo realismo fotográfico podemos poner como ejemplo la obra de la *Virgen y San Juan* de Manuel Parra, la cual es necesario destacar que no es una obra destinada al culto, donde desarrolla un nivel altísimo de foto-realismo.

A parte de la aportación técnica, y diferenciandola de la estética, que puede o no segir las técnicas antiguas, vemos como en muchos casos son el eco de los actuales canones de belleza sobre todo en lo que a tonos de piel se refiere como vimos anteriormente cuando se abordo los cambios en los canones de belleza.

Por último y para que sirva de algun modo de conclusión final, es necesario mencionar lo que en terminos artisticos conocemos como ”la marca artista”. Ese concepto en el que, como espectadores, somo capaces de reconocer la obra de un artista en concreto. Ese concurso de recursos que utiliza cada artista que le dotan de personalidad y por lo que podemos diferenciar a Sorolla de Velazquez o a Pablo Gargallo de Rodin.

Conocido popularmente como estilo, todos los elementos que hemos ido viendo a lo largo de el desarrollo anterior, nos muestran como los grandes imagineros ponen en orden todos sus criterios y nos encontramos con escultores dotados de una gran personalidad, con ejemplos como Luis Álvarez Duarte, Juan Manuel Miñarro, Luis Ortega Bru, Francisco Romero Zafra y una larga lista de escultores que han sabido reuinir en su obra todos esos conceptos que en comunión adquieren personalidad y contemporaneidad, ya que en el fondo los modelos y los iconos han quedado perfectamente establecidos.

En la actualidad encontramos la representación de los iconos clásicos desde un amplio abanico de posibilidades representativas y una creación libre y abierta a nuevos campos, encontramos del mismo modo la adaptación de los modelos barrocos al igual que un fuerte vinculo con las tendencias escultoricas o artisticas contemporaneas casi en partes iguales y la presencia de los nuevos canones de belleza en esta representación de iconos respetando casi en todos los casos de una forma ortodoxa las técnicas y los materiales que nos ofrece la tradición y a la que no es común separarse diametralmente si no más bien la imaginería sigue una linea unidireccional.



LA SEMANA SANTA: HISTORIA, TRADICIÓN E ICONOGRAFÍA TRAS EL CONCILIO DE TRENTO

Manuel López de Torres

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 222-235

ESTUDIO

Por consiguiente vamos a plantear en primer lugar donde encontraremos el origen tradicional de esta tradición, origen que se remonta a la Edad Media, con anterioridad a la existencia y formación de las cofradías penitenciales.

Es en concreto en la Baja Edad Media donde ya tenemos conocimiento de la existencia del surgimiento de asociaciones multifuncionales creadas por los gremios y asociaciones que se van a relacionar a través de vecindad o vinculación de un mismo feudo. Todas estas asociaciones se van a llamar *Cofradías Gremiales*[1]. Dichas cofradías van a cumplir una serie de funciones de ayuda y asistencia a los congregantes de las mismas como la prestación y ayuda a los enfermos y muerte.

Serán este tipo de funciones lo que van a permitir surgir con posterioridad hermandades de vinculación hospitalaria cómo será caso de las Hermandades de la Vera+Cruz, a la que le dedicaremos un centrado espacio.

Avanzando en nuestro recorrido histórico-medieval continuaremos con la aparición consiguiente de las cofradías con un marcado *carácter penitencial,* resultado de un complejo estudio evolutivo. La Vía de aparición de estas hermandades será a partir del Siglo XIII con los movimientos flagelantes que surgían en torno de las órdenes monásticas y religiosas, órdenes como las Dominicas o Franciscanas, en las cuales la práctica de la penitencia es congénita. En el caso de Santo Domingo de Guzmán[2] practicó la flagelación voluntaria junto a sus frailes ya que poseía un valor colectivo y expiatorio.

Esta práctica es correlativa a la historia del Cristianismo desde su aparición como mortificación del cuerpo, expiación de los pecados y la autoflagelación a través de la práctica del Vía Crucis, una costumbre en la cual, el fiel repasa los misterios

---

[1] ROMUALDO DE GELO. *Origen y Evolución de las cofradías Penitenciales de Semana Santa.* Sevilla, ABC de Sevilla Cofrade [consulta 10-11-2016], http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/origen-y-evoluci-n-de-las-cofrad-as-penitenciales-de-semana-santa.

[2] Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) De acuerdo con el Papa Inocencio III, en 1206, al terminar las embajadas, se estableció en el Langüedoc como predicador de la verdad entre los cátaros. Rehúsa a los obispados de Conserans, Béziers y Comminges, para los que había sido elegido canónicamente. Para remediar los males que la ignorancia religiosa producía en la sociedad, en 1215 establece en Tolosa la primera casa de su Orden de Predicadores, cedida a Domingo por Pedro Sella, quien con Tomás de Tolosa se asocia a su obra. En 1215 asiste al Concilio de Letrán donde solicita la aprobación de su Orden. Será un año después, el 22 de Diciembre de 1216, cuando reciba del Papa Honorio III la Bula "Religiosam Vitam" por la que confirma la Orden de Frailes Predicadores.

procesionales de Cristo y mientras es auto flagelado equiparando su dolor, al dolor sufrido por cristo durante su martirio. Tipología de prácticas que van a ser siempre de carácter cristocéntricas.

Las comunidades de Flagelantes van a comenzar a reunirse cada noche del jueves al viernes santo para realizar este tipo de penitencias que irán, en el transcurso de los años, evolucionando hacia ser el modelo para las ***Cofradías Penitenciales*** como la Cofradía de la Vera+Cruz.

Podemos considerar a través de lo expuesto hasta ahora que, las cofradías penitenciales surgidas hasta este momento (Siglo XIV) van a ser una agrupación de fieles que veneran la pasión de Cristo a través de la flagelación y penitencia que cada vez van a ser de manera más pública por las calles de las ciudades, y que se convertirá en una práctica muy ratificada por el Concilio de Trento, que ocasionará que estas se vean en auge.

Las cofradías que comienzan a surgir ya en la Baja Edad Media, como hemos explicado anteriormente, eran multifuncionales, por lo que también atendían las necesidades de los hermanos, tanto las necesidades espirituales, como la curación de enfermos. Será por esta razón por lo que van a surgir las Cofradías de la Vera+Cruz, siendo estas las primeras agrupaciones penitenciales que surgen de manera específica en España, como es el caso de Sevilla en el 1448 o en Granada[3], la cual tratamos a continuación específicamente.

LA VERA+CRUZ GRANADINA

En primer lugar, la fundación de esta cofradía tiene lugar entre 1542-1546, una fecha que no es clara aunque se cita en sus estatutos que sus reglas fueron presentadas en tiempos del Arzobispo Fernando Niño, el cual su mandato tiene lugar entre estas fechas.

Esta cofradía va a surgir como una asociación de fieles popular de hombres y mujeres, y situarán su primera sede en el Antiguo Hospital de la calle Mesones, junto

[3] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Historia viva de la Semana Santa de Granada*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, pp. 53-68.

a la parroquia de la Magdalena, hasta el año 1564, donde esta hermandad se traslada al Convento de San Francisco, quedando este hospital seguramente en desuso y vendido al arzobispado para realizar las obras de las capillas laterales de la Magdalena.

Cuando esta cofradía se traslada al Convento de San Francisco, les va a ser de vital importancia poseer un hospital, puesto que como hemos estudiado anteriormente, las cofradías no solo tenían un carácter procesional y penitencial, sino que también satisfacían las necesidades de los fieles, aunque este hospital posiblemente sería más bien utilizado como Sala de Reuniones, y con un pequeño espacio dedicado a los menesteres sanitarios. Era en ese espacio donde los hermanos se sanaban tras la procesión de flagelantes que realizaban en la noche del jueves al viernes santo y a la cual le dedicaremos un espacio en nuestro estudio.

Si comprobamos los estatutos de esta hermandad podremos observar que en ellos se dedica un amplio espacio al funcionamiento de la cofradía, a las funciones de culto esenciales y a los derechos de los hermanos en caso de enfermedad y muerte, y se les dedica un muy breve espacio a la estación de penitencia al contrario que si las comparásemos con las que se rigen en la actualidad que presentan una acusada especialización en el cortejo de Semana santa.

En cuanto a la estación de penitencia en Semana Santa que realizaba esta cofradía nos va a ser especialmente característico a la hora de confeccionar rituales procesionales posteriores en la provincia de Granada y en el resto de España.

Cabe resaltar que el ejemplo a seguir de esta hermandad serán las procesiones de "Sangre". La estación de penitencia tenía lugar en la noche del Jueves al Viernes Santo. La noche de antes siendo Miércoles Santo tenía lugar la práctica del traslado del Santísimo donde sus cofrades asistían a su enceramiento, y en la cual los hermanos se confesaban y comulgaban antes de salir en procesión. La procesión discurría visitando 5 templos donde en cada uno de ellos se veneraba al Santísimo, y debían de ser 5, ya que este número aludía a las Cinco Llagas de Cristo, y será por este motivo por lo que también esta hermandad será titulada con el sobrenombre de las Cinco Llagas. Es característico que mientras que la hermandad realizaba su estación de penitencia las campanas del Convento de san Francisco no paraban de tañir.

Los penitentes que formaban parte de esta procesión vestían túnicas blancas de Ageo, con el rostro cubierto con caperuzas altas ocultando así el rostro, la espalda desnuda y sangrante sobre la cual se asestaban los golpes con el flagelo. Todos ellos colocados en hileras de cinco flagelantes. En esta procesión también participaban cantores de salmos y clérigos que se situaban al final del cortejo tras la imagen de la Virgen, aunque los verdaderos protagonistas de este cortejo eran los flagelantes, los cuales se encontraban en silencio y sin realizar ningún gesto de dolor alguno.

Es destacable que las mujeres tenían en un primer momento prohibido salir en este tipo de cortejos, debían de hacer penitencia obligatoria en sus hogares frente a un crucifijo, aunque con posterioridad en el tiempo se les permitió portar velas en el cortejo, o aguardar en el hospital venerando al Santísimo.

Este cortejo se abría con un crucifijo acompañado de ciriales lo que hoy entendemos como cruz de Guía. Este a partir de 1505 era seguido de una representación de Santa Elena y por último muy probablemente la imagen de un Ecce-Homo de estilo Granadino y una Virgen ataviada de luto, aunque en estos cortejos, las imágenes pasaban a un segundo plano como hemos comentado anteriormente, algo que cambiará tras la Reforma Eclesiástica. Todos ellos bajo el signo y símbolo de vital importancia de la Cruz Verde[4].

Y por último, cuando finalizaba este cortejo, los flagelantes eran curados en el Hospital del convento.

Este tipo de tradiciones avanzan en época moderna, y las imágenes como método instructivo van a ir poco a poco calando en la sociedad de la época, con una enorme importancia a partir, del que va a ser nuestro segundo punto de estudio: El Concilio de Trento.

El Concilio de Trento[5] (1545-1563) será una de las reformas más grandes del dogma católico, el cual tiene como objetivo responder a la Reforma Protestante, el cual será condenado como herejía. Este concilio va a concretar y actualizar la doctrina cristiana alrededor de la adoración de imágenes sagradas, al contrario que el protestantismo, en el cual las imágenes no serán permitidas. Y no solo esto será así

[4] El emblema de la Cruz Verde es utilizado por la Santa Inquisición en el cual el color de la Cruz es verde y simboliza esperanza de salvación eterna para herejes reconciliados con la Iglesia Católica.
[5] PROSPERI, A. *El Concilio de Trento Una introducción Histórica*. Castilla y León, Industrias Gráficas Abulenses, 2008, pp. 53-81.

si no que se verán en un portentoso auge las tradiciones religiosas como las procesiones y la Semana Santa.

En primer lugar, tras este concilio se decretará que las imágenes religiosas además de ser un método pedagógico, serán un camino para fortalecer la devoción y la fe de los fieles. También serán un factor determinante, además de las buenas obras necesarias para la salvación del alma, acciones como la penitencia y mortificación corporal a través de la oración, por lo que las imágenes serán una de las mejores vías para este cometido.

Debido al extraordinario auge de las imágenes, culto a las mismas y procesiones públicas que comenzarán a partir de la segunda mitad del Siglo XVI, van a multiplicarse a su vez las cofradías de la Vera+Cruz por toda España y surgen nuevas cofradías, siempre de carácter penitencial. Según el Concilio, se va a dictaminar que las cofradías penitenciales serían una asociación de hombres y mujeres de carácter abierto, que venerarán el misterio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, y a quien se les ha de asociar la Santísima Madre a la cual también se le rendía culto en estación de penitencia procesional entre los días Jueves y Viernes Santo. Se debe agregar también que estas hermandades debían de atender las necesidades de los hermanos, las cuales ya se venían realizando antes del Concilio, y todo ello regido a través de Reglas o Estatutos.

Las hermandades, a partir de comienzos del Siglo XVII sufrirán enormes cambios dentro de su cortejo procesional, en los cuales van a comenzar a verse un auge las insignias, los pasos cristíferos aportando canastillas talladas, como es el magnífico ejemplo de la canastilla realizada para el Cristo del Gran Poder de Sevilla, y palios revestidos de orfebrería.

Las imágenes de esta época y dentro de la Semana Santa van a ser un enorme refuerzo evangelizador, y método propagandístico para fortalecer los misterios de fe a través de los "espectáculos procesionales", que van a estimular la sensibilidad del espectador de una manera notoria, algo que aún tiene repercusión hasta nuestros días.

- *¿Cómo se conseguirá la provocación de estímulos ante el espectador y que tipo de iconografías resaltará el Concilio de Trento?*

Para nuestro estudio hay que entender varios puntos de vista, en primer lugar, el barroco que surgirá partir de finales del siglo XVI tendrá un gusto por la teatralidad y exaltación de los sentimientos no solo en el campo de la escultura, sino en otros como será la música, y será el papel que determina el Concilio de Trento para las imágenes como medio del mismo para la excitación de devoción del fiel.

Además, las procesiones serán adecuadas tras la Reforma eclesiástica[6], en primer lugar, las imágenes debían de contemplarse en un lugar elevado y es por eso por lo que surgen, como citamos anteriormente, canastillas y palios, y además de dicha elevación para poder ser vista desde todos sus ámbitos a distancia, se tratará de la representación de la divinidad, por lo que debía de estar siempre sobre el nivel terrenal, tradición que también prosigue hasta nuestros días. Las imágenes, al igual que los pasos sobre los que eran procesionadas, se enriquecían de ornamentos y postizos que otorgaban a las mismas un mayor naturalismo, por lo que estas se vuelven más humanas, lo que proporciona una aproximación divina al carácter humano, como contemplamos de manera magnífica en el *Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañés, realizado en el 1605, y el cual recoge todas las normas impulsadas por el Concilio de Trento, en el cual el fiel que se arrodilla ante este se identifica de manera clara con los padecimientos de Cristo, lo que origina la purificación y diálogo del alma con Dios, o partiendo de más ejemplos dentro de la Semana Santa andaluza, el *Cristo del Gran Poder* de Juan de Mesa, el cual a través de los elementos martiriales de la pasión como la corona de espinas, la expresión del rostro y la túnica mecida al procesionar, se establece un camino que conduce a la propia divinidad hacia el fiel.

El gusto por la naturalidad y la ornamentación que hemos citado se hace patente en el auge de las imágenes de vestir[7] donde, a pesar de algunos precedentes es en la Edad Media es a partir de la Contrarreforma donde contemplamos las imágenes de bulto revestidas de joyas, sayas bordadas con decoración dorada etc. que van a suponer en la imaginería colectiva un símbolo de autoridad, belleza, espiritualidad y un mayor movimiento de la imagen dentro del proceso propagandístico de las procesiones,

[6] MÂLE, E. *El Arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
[7] Al respecto ver: MARTINEZ-BURGOS GARCIA, P. "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca", en *Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 149-159.

donde el vuelo de estos postizos o sayas se mece el paso alegóricamente va a suponer un camino real y directo de acercamiento entre la divinidad y el fiel.

Trento va a impulsar y revitalizar cuantiosas series de iconografías, algunas ya existentes, y de todas las que se van a impulsar, destacaremos dos que van a tener una enorme consideración en Granada, como será la iconografía del Ecce-Homo.

La iconografía del Ecce Homo[8] supondrá por antonomasia la constitución de todos los valores contrarreformistas. Esta iconografía en primer lugar parte de un pasaje Joánico, en concreto del pasaje Jn. 19, 5 en el cual se cita "*Y salió Jesús, llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Y Pilato les dijo: ¡He aquí el hombre*!"[9], lo que originó que pronto esta iconografía se viera individualizada.

Ya la iconografía de la Piedad Alemana de la Edad Media había sido clave para poder mostrar el máximo esplendor de dolor físico y moral en la figura de María y principalmente en la de Cristo, por lo que esta conduce el mismo camino de dolor al fiel. A pesar de que encuadre el enorme dominio de la misma a partir del Concilio de Trento, observamos una incipiente teorización de la misma a través de los grabados de Durero en la serie de *La Gran Pasión*[10].

La representación del Ecce Homo es más mística que histórica, ya que se pone al servicio de la reflexión teológica mostrando un ejercicio de moral al orante o espectador, alejándose del aspecto formalmente narrativo si se representa aislada. Por todo ello esta iconografía abarca un gran número de pasajes, la cual nos puede inducir a error en la catalogación de la misma como es el caso de la iconografía de la "Coronación de Espinas", la cual si se contempla de manera aislada puede llevar a conducirnos ante este pasaje, aunque se diferencia del Ecce Homo en que la figura de Cristo se representa de manera sedente, o por otro lado el también muy difundido Varón de Dolores procedente del relato de la Misa de San Gregorio, aunque si bien este último muestra las llagas de las manos tras el martirio de la crucifixión.

---

[8] Véase LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina", en *Imágenes Elocuentes*. Granada, Editorial Atrio, 2008, pp. 47.

[9] He aquí el hombre supondrá en latín la derivación de Ecce Homo.

[10] En la "Gran Pasión", muestra las imágenes de la pasión de Cristo. Durero realizó de un impulso las primeras siete ilustraciones, y las restantes las finalizó en 1510. Cuando Durero terminó la serie, aparecieron como un libro.

Este pasaje va a ser idóneo como mecanismo incentivo de devoción por múltiples motivos, en primer lugar por el magnífico carácter doliente que presenta Cristo tras sus escarnios como la flagelación o la coronación de espinas o por otro lado el grado de humanización de Cristo. Según afirma Martínez Medina: "*es una imagen simbólica más que narrativa, es como el resumen de la Pasión salvadora del Hijo de Dios, que se hace hombre*"[11] y que como he citado anteriormente procede de antecedentes Bajo Medievales pero que tendrá su arraigo espontáneo en España a partir del Siglo XVI.

Queda claro que en un primer momento esta iconografía en Granada va a permanecer con un carácter aislado e individualizado siguiendo las pautas o modelos descritos ya con anterioridad de San Juan de la Cruz, el cual afirma: "*escoger el lugar más apartado y solitario que pudieras, y convertir todo el gozo de la voluntad de invocar y glorificar a Dios*" lo cual explica el carácter simbólico de las mismas, aunque no por ello se emiten sus valores procesionales los cuales se les añaden posteriormente.

La manufactura más importante de esta serie de iconografías va a venir por parte de los Hermanos García[12], en las últimas décadas del Siglo XVI y sobre todo una gran etapa en el primer tercio del XVII.

En cuanto a los aspectos biográficos de según las investigaciones que realizó el profesor Orozco Díaz, los Hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco, hijos de Pedro García, como se cita en algunos documentos bibliográficos los cuales hemos conservado en la Catedral de Granada, cuando la misma recibió la donación de un crucificado hoy en la sacristía, por parte de los mismos y donde aparece "*los dos hermanos hijos de Pedro García*". Ambos escultores a raíz de dicho tema iconográfico van a tener una enorme influencia en los autores de la etapa "contrarreformista" que les precede como iremos descubriendo.

La representación de esta iconografía por parte de estos escultores nos es aportada a partir de diversas tipologías escultóricas como medios relieves, bustos largos cortados por debajo de la cintura o llegando a la realización de imágenes exentas, todas ellas

---

[11] OROZCO DÍAZ, E. "Un Ecce Homo desconocido…", op. cit., pp. 296.

[12] Véase: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "La escultura Barroca en Granada. Personalidad de una escuela. Los Hermanos García", en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de oro a la sociedad del conocimiento.* Antequera, ExLibric, 2016, pp. 28-31.
LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Forma y Expresión en los inicios del naturalismo en la Escultura Granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García", en GILA MEDINA, L. (Edit./coord./dir.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*. Madrid, Editorial Arco/Libros, pp. 207-238.

en terracota. De los bustos largos me gustaría citar varios ejemplos claramente como los conservados en el Monasterio de la Cartuja o en la iglesia de San Justo y Pastor. Para la realización de los mismos podríamos lanzar la hipótesis de que estos se apoyan en las ya citadas Xilografías del maestro Durero, las cuales responden el planteamiento a la hora de modelar las mismas, por ejemplo citaremos la Xilografía del *Frontiscipio de La Gran Pasión* en la cual, a pesar de que en este caso Cristo aparece sentado, ya entrelaza sus manos en señal de desesperación y súplica elevando su mirada al cielo. Como contemplamos en el *Ecce Homo* del Monasterio de la Cartuja. Este Ecce Homo de busto largo realizado en terracota repite los rasgos que acabamos de citar de manos entrelazadas, en este modelo a través de una gruesa soga o cordón sobre el pecho, elevando su mirada al cielo de enorme dramatismo que además es agudizada a través de la gruesa corona de espinas, planteamiento también aportado por Durero en sus xilografías, y que como podemos observar en los ejemplos de los Hermanos García se repite de manera muy clara. En este modelo, y en los siguientes se concibe el planteamiento de modelar una gruesa corona de espinas en el mismo bloque craneoencefálico con sobresalientes espinas, sobre una gruesa masa capilar que cae sobre los hombros y que llega además a ensortijarse entre la propia corona. Más aún, se debe agregar que se amplía su significado doliente a través de marcadas y amoratadas mejillas o la introducción de la gruesa barba partida.

Este modelo recogido por los Hermanos García va a ser posteriormente repetido por diversos autores como, el ejemplo del imaginero Cordobés Juan de Mesa, el cual tallará sus obras partiendo de este ejemplo de "macrocefalia" como en el ejemplo del Cristo del Gran Poder de Sevilla donde repite dicho estilo agudizando el dramatismo de sus obras, el cual se pudo ver influenciado de estos artistas tras un viaje a Granada posiblemente con anterioridad a formar parte del taller de Martínez Montañés en el 1606 o también, muy probablemente una vez ya afincado en la ciudad de Sevilla.

Por otro lado este tipo de influencias también cayeron sobre el escultor Alonso de Mena como es el ejemplo del gran crucificado que talló en 1634 para la parroquia de Santa María de la Alhambra[13] donde podemos contemplar como el grueso cabello le cae ampliamente en ambos lados de la cara y por la espalda. En este ejemplo el

[13] GILA MEDINA, L. *Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias –hoy en Santa María de la Alhambra- de Granada, obra inédita de los Mora.* Granada, DHAM, 1996, pp. 73-83.

escultor talla tras las influencias de los García la gruesa corona en el mismo bloque craneoencefálico.

Por lo que se refiere a las influencias y correlación entre la obra de Durero y los Hermanos García se ha de añadir otra magnífica conexión entre el *Cristo de la Caridad de* Pedro Roldán, el cual aún forma parte de una cofradía y tallado en torno a 1670 mostrando con enorme maestría las magníficas influencias de los García. Si observamos esta talla y el busto conservado en la Iglesia de San Justo y Pastor podemos adivinar las enormes semejanzas que existen en las mismas, ambos alzando su trágica mirada hacia arriba con las manos entrelazadas a través de una gruesa soga y mostrando una anatomía muy demacrada tras los escarnios de Cristo donde entre ambas imágenes se muestran similitudes como los descarnados codos que incluso ya llegan a mostrar el propio hueso, aumentando el impacto visual del espectador consiguiendo aferrarse a las pautas contrarreformistas de manera ejemplar.

El magnífico conocimiento que posiblemente pudieron tener los Hermanos García sobre las estampas de Durero les acercó a realizar más contemplaciones iconográficas acerca del tema del Ecce Homo, teniendo en cuenta la xilografía del *Varón de Dolores junto a la Columna,* en la cual cabe señalar que sirve de punto de partida para moldear otro grupo iconográfico como el busto conservado en el Santuario de la Fuensanta o el del Hospital de la Caridad donde Cristo aparece al igual que en la xilografía elevando su mirada y entrelazando sus manos, no sus palmas como en casos anteriores, con la única diferencia entre los relieves y el grabado donde se van a sustituir los elementos de flagelación por una caña.

Para concluir esta simbiosis entre la obra de Durero y la manufactura de los Hermanos García sobre los Ecce Homo, terminamos con dos magníficos ejemplos retomados de las Xilografías como el Ecce Homo conservado en el Convento de Santa Ana, en este caso una imagen exenta de talla completa que deriva fielmente de la xilografía del Ecce Homo de Durero. Y por otro lado, aunque este se aleja parcialmente de la iconografía del Ecce Homo (más bien podría titularse como una variante) será el "Ecce Homo" de los Hermanos García derivado de la xilografía y pasaje de la *Misa de San Gregorio.*

La razón de porque propongo el título de esta imagen entrecomilladas es que el pasaje de la Misa de San Gregorio[14] nada tiene que ver realmente con el pasaje meramente pasional de Cristo, ya que en este episodio Cristo se aparece sobre un altar mostrando sus heridas tras su completo martirio, incluyendo las llagas de la crucifixión, llagas que no posee en el momento que Pilatos muestra a Cristo al pueblo ya que el pasaje de la crucifixión aún no ha tenido cabida.

Avanzando desde el punto de vista cronológico e histórico me gustaría centrarme en uno de los ejemplos procesionales de Ecce Homo que encontramos en la Semana Santa Granadina, como es el magnífico ejemplo de Ecce Homo de la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo conocido como *Jesús de la Sentencia*[15] realizada por José de Mora, imagen exenta y de talla completa de 168cms. Según recoge el profesor López-Guadalupe parece ser que esta imagen deriva claramente de los modelos de busto. La propia inflexibilidad de este tema que muestra este pasaje es convertida en un claro ejemplo de dinamismo solapado, ya que muestra un claro ejemplo rítmico a la hora de su composición, ritmo que comienza a través de la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha que nos conduce una ondulante línea a través de su cuerpo dispuesto en ligero contrapposto retrasando la pierna izquierda, modelo que ya nos es introducido a través de ejemplos puramente clásicos como es el ejemplo del *Doríforo* de Policleto. Nos llama poderosamente la atención la disposición del manto púrpura, realizado a través de una línea cruzada originando que uno de los hombros quede al desnudo, lo cual produce un claro efecto patético, recogido a través de las manos de Cristo creándose un virtuoso juego de claroscuros.

Esta imagen nos va a acercar a la configuración característica de José de Mora donde Cristo aparece con la mirada perdida y de extrema melancolía reforzada a través de su extrema delgadez, portentosa estilización y carnaciones muy pálidas que evidencian de manera más clara los signos de martirio en su cuerpo.

[14] La escena narra el momento de la consagración eucarística por parte del Papa San Gregorio Magno (540-604) un día de Navidad en la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén, produciéndose el hecho milagroso de la aparición de Cristo mostrando sus estigmas de los que brotaba sangre recogida en un cáliz y rodeado de los instrumentos de la Pasión, al dudar uno de los asistentes a la misa o, según alguna versión, el mismo Papa, de la Transubstanciación. Por tanto, encarna el símbolo de la Eucaristía como renovación del sacrificio de Cristo para salvar a la humanidad.

[15] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes Elocuentes. Estudio sobre patrimonio escultórico.* Granada, Editorial Atrio, 2008, pp. 81-82.

No solo quiero centrar mi repaso iconográfico contrarreformista en la ciudad de Granada y por eso me gustaría finalizar con un salto iconográfico dentro de la Semana Santa Sevillana, aportando últimos ejemplos de "Ecce Homo" en dicha ciudad.

Dentro de la Semana Santa de dicha ciudad contemplamos un claro ejemplo que nos sirve de modelo la representación de este misterio como el *Paso de Misterio de la Presentación al Pueblo de la Hermandad de San Benito.* En la representación de este misterio encontramos a Cristo, exento, cabizbajo y maniatado mientras es presentado por la imagen de Poncio Pilatos abalanzado su cuerpo hacia delante y dirigiendo sus manos hacia la figura de Cristo, literalmente presentando el mismo al pueblo, lo que origina como comentamos en esas pautas contrarreformistas y diálogo veraz y literal entre la escena y el fiel que observa este misterio en la calle, el cual se sumerge en la creación de la escena. Además en este misterio aparece la figura de un esclavo Etíope que sujeta con una soga las manos atadas de Cristo, un Centurión Romano que lo escolta, y junto al trono de Poncio Pilatos aparece la imagen de Claudia Prócula, esposa de Pilatos, acompañada de su sirvienta y un miembro del sanedrín que contempla la escena. A pesar de que este conjunto fuera tallado por Castillo Lastrucci en el 1928, mantiene viva la esencia contrarreformista donde apreciamos un enorme conjunto de líneas de composición que confluyen hacia la imagen de Cristo, característica muy del gusto Barroco.

A modo de conclusión en este estudio es poder afirmar como las reglas contrarreformistas se encuentran aún vigentes en la Semana Santa actual y la enorme importancia que tienen los imagineros tras el Concilio de Trento, los cuales fueron el primer impulso físico de la imposición de las normas conciliarias y a los cuales les hemos dedicado un gran espacio de tiempo.



RAZÓN Y FUNCIÓN DE LA IMAGEN RELIGIOSA. SOBRE LOS ORÍGENES DE LA ESCULTURA PROCESIONAL EN GRANADA

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 236-262

La ausencia de medievalidad cristiana y el alto porcentaje de población morisca durante el siglo XVI se refleja en algunas de las peculiaridades más determinantes de la Granada de la Edad Moderna. Entre ellas se encuentra el uso de la imagen religiosa que hemos analizado en otra parte[1] y que en esta ocasión se focaliza en el nacimiento y desarrollo del género de la escultura procesional. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, su aparición no sufre un retardo sensible y, por el contario, nace con un vigor expansivo que sirve de modelo y referente a toda Andalucía oriental. Al marco en que este proceso se produce y a su desarrollo mismo se consagran las siguientes reflexiones.

LA IMAGEN RELIGIOSA EN LA GRANADA DE INICIOS DE LA EDAD MODERNA

El respeto estatutario a los vencidos[2] preside la inicial estrategia de catequización del primer arzobispo de Granada, el jerónimo Fray Hernando de Talavera (1428-1507)[3]. Su talante moderado y conciliador ensayó un proceso gradual y paulatino de conversión y transformación de la población morisca en el que intentó introducir como un soporte más de trasmisión doctrinal el uso de las imágenes. Para ello, a pesar del rechazo virulento a la figuración del Islam, comenzó a difundir estampas de imágenes sagradas, insistiendo en que su consideración no era idolatría pues su único valor se fundamentaba en aquello que representaban pero no en si mismas. Así lo da a entender Alonso Fernández de Madrid, uno de sus primeros biógrafos:

> *"Tenía gran deseo este buen perlado que los fieles assi antiguos como nuevos en la fee fuesen aprovechados e yndustriados en lo que devian saber para su salvacion y viniesen con tino a la iglesia y estuviesen presentes a los oficios divinos que se desbelava en buscar*

[1] "Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes 'aparecidas' en Andalucía oriental". En *Congreso Internacional de Escultura religiosa* (Crevillent, 2016) [actas en prensa].

[2] Las *Capitulaciones* de 1492 permitían a los vencidos mantener su lengua, religión, propiedades, normas y costumbres. En una fase posterior de endurecimiento de la actitud hacia los moriscos, aun los Reyes Católicos recordaban (ya sin efecto) el respeto que este marco legal inicial les concedía.

[3] Las más antiguas biografías de este singular prelado que se dieron a la imprenta son *Sumario de la vida del primer arçobispo de Granada d̄o frey Hern̄ado de Talauera y de su gl'iosa*[sic] *muerte...* Évora: en casa de Andrés de Burgos..., 1557 y GÓMEZ, F. *Sumario de la vida del primer Arçobispo de Granada, do[n] frey Herna[n]do de Talauera, y de su gloriosa muerte.* Granada: en casa de Hugo de Mena y Rene Rabut…, 1564.

> *maneras para atraerlos a ello y con sermones, persuasiones yndulgentias y con representationes sanctas y devotas y con darles a entender en romançe lo que en cada fiesta se celebrava"*[4].

Y más explícitamente lo testifica fray José de Sigüenza:

> *"Cuando iba a visitar a esta gente (los moriscos) llevaba imágenes de papel, de aquellas estampas viejas que entonces se tenían por buenas, dábales a unos y otros. Enseñábalos en cuánta reverencia las habían de tener, y por ser punto vedado en su Corán tener imágenes, decíales cuán engañados estaban en aquello y qué consideración habían de tener en esta adoración, mostrándoles cómo no se comete en ella ninguna idolatría, pues son para levantar el corazón y despertar la memoria de aquello que representan, y adorar en ellas lo representado, que es Dios, su madre y sus santos (...)"*[5].

En paralelo, en el uso de la imagen religiosa como estrategia de penetración ideológica y adoctrinamiento, se da el salto cualitativo a la imagen tridimensional o escultórica, sobre todo para la dotación iconográfica de las recién cristianizadas mezquitas, reconvertidas en templos parroquiales. Ello lleva al artista flamenco Ruperto Alemán, a trabajar a destajo entre el verano de 1500 y el de 1501 para la reina Isabel[6], realizando imágenes que fueron a parar a distintas parroquias, conventos y a la propia Catedral, entre ellas quizás la *Virgen de la Antigua*. Sin embargo, el extrañamiento, cuando no repulsión, que causaba la imagen entre los musulmanes resultó a la postre un obstáculo insalvable y su uso catequético se demostró ineficaz en el colectivo morisco. Tengo el convencimiento, de que ello constituyó un efecto duradero durante buena parte del siglo actuando como

---

[4] FERNÁNDEZ DE MADRID, A. *Vida del primer arçobispo de Granada don fray Hernando de Talavera que llaman el arçobispo santo*, (ca. 1530). *Biblioteca Nacional*, Ms. 11050, fol. 34, cit. por PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 270, n. 45, quien se inclina por interpretar este testimonio como alusión a representaciones teatrales.

[5] SIGÜENZA, J. *Historia de la orden de San Jerónimo.* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, Tomo II, p. 332, cit. por PEREDA, F. *Las imágenes...*, op. cit., p. 272.

[6] Ya dio cuenta de la documentación sobre estos trabajos FERNÁNDEZ BAYTON, G. "Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica", *Archivo Español de Arte,* Madrid, nº 157 (1967), pp. 88-90, datos previamente publicados en la granadina revista *La Alhambra* por Francisco de Paula Valladar y Serrano en 1902. Se encuentra en el *Archivo General de Simancas*, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 106. También datos sobre estas obras en *Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. VI, fol. 262.

mecanismo de autolimitación en la producción de imágenes sagradas, cuyo número es sensiblemente inferior al de cualquier otra ciudad castellana de su tiempo.

IMÁGENES PROCESIONALES EN LAS PRIMERAS HERMANDADES PENITENCIALES

En este polémico contexto sobre el uso de la imagen religiosa en una ciudad cuya población continuaba siendo mayoritariamente morisca, la aparición de las primeras hermandades penitenciales marca un primer punto de inflexión en el desarrollo de la imagen religiosa y por ende procesional en la nueva Granada castellana. Deben destacarse tres cofradías, que históricamente se convertirán en las más antiguas de entre las penitenciales de la ciudad, la Vera Cruz, las Angustias y la Soledad[7], en torno a las cuales podemos evaluar los primeros intentos y logros por aquilatar un tipo de imagen de naturaleza específicamente procesional, esto es, para la exhibición y contemplación pública, con las cualidades visuales que ello demanda.

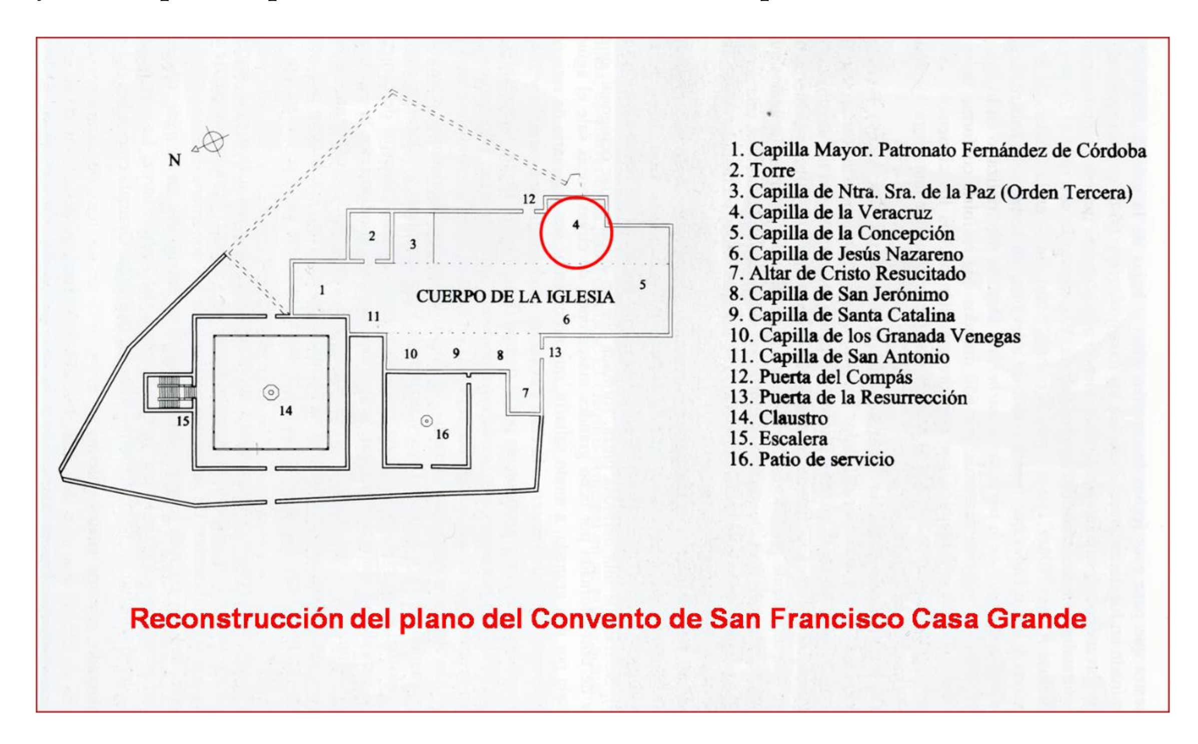


Fig. 1. *Reconstrucción del convento de San Francisco Casa Grande de Granada,* con la ubicación de la capilla de la Vera Cruz [según Lázaro Gila Medina y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz].

[7] SZMOLKA CLARES, J. "La historia de la Semana Santa granadina de sus orígenes al siglo XVII", en AA.VV. *Semana Santa en Granada.* Sevilla, Gemisa, 1990, vol. I, pp. 15 y ss.

La Cofradía de la Santa Vera Cruz[8] obtiene del arzobispo don Pedro Guerrero la aprobación de su regla en 1547 aunque en ella se mencionaban unas reglas anteriores presentadas en tiempos del arzobispo don Fernando Niño de Guevara, en la sede granadina entre 1542 y 1546, por lo que su fundación debió de realizarse a comienzos de la década de 1540 si no antes. La Vera Cruz es un modelo confraternal normalmente vinculado a cenobios franciscanos y encarnación de la práctica de la disciplina pública. Sin embargo, en Granada adquiere un matiz diferenciador pues nace independiente de la orden franciscana, en vecindad al primitivo templo de la parroquia de la Magdalena en la calle de los Mesones y aglutinada en torno a un hospital propio de la cofradía, con toda certeza de pequeño tamaño. No será hasta 1564 en que se produzca el traslado al convento de San Francisco Casa Grande donde poseyó una capilla propia de grandes dimensiones que parece que constituyó un organismo aislado dentro del templo, con salida exterior independiente[9] (Fig. 1). En la noche del Jueves Santo efectuaba estación de penitencia en cinco templos para venerar el Santísimo Sacramento, ejerciendo sus hermanos pública disciplina por las calles ataviados con túnicas blancas ceñidas por cinturones de esparto y antifaces puntiagudos caídos hacia la nuca. No existen datos fehacientes acerca de las imágenes que pudo procesionar en las primeras décadas de su fundación[10]. Probablemente se limitara, como en otras latitudes, a una cruz alzada, quizás con la imagen del Crucificado y al paso de la Santa Vera Cruz, simplemente una cruz de la que pende un sudario, aunque con el tiempo sí que incorporó imágenes a su cortejo, sobre todo en el siglo XVII, comenzando por un Ecce-Homo mencionado por Jorquera en 1646[11] y ya a finales del siglo se mencionan también un Crucificado, un Nazareno, la Dolorosa, San Francisco y San Juan, amén de Nuestra Señora de la Consolación, hermandad con la que tenía concordia para procesionar. Parece evidente, pues, que en un inicio, pensemos en las décadas de 1540 y 1550 al menos,

---

[8] SZMOLKA CLARES, J. "Los primeros tiempos de la hermandad de la Vera Cruz de Granada según el protocolo de cesión de la capilla por la comunidad franciscana (1564)", en ARANDA DONCEL, J. (Ed.). *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa.* Córdoba, Cajasur, 1997, Tomo I, pp. 437-449.

[9] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.; GILA MEDINA, L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande de Granada. Aproximación histórico-artística.* Granada, Universidad, 2002, pp. 127-128.

[10] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción.* Granada, Universidad, 2002, pp. 62-64.

[11] HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada.* Granada, Universidad, 1987, Edición de Antonio MARÍN OCETE, p. 234.

se imponía el aspecto penitencial al catequético, lo que no hacía estrictamente necesaria la presencia de imágenes en el cortejo procesional.

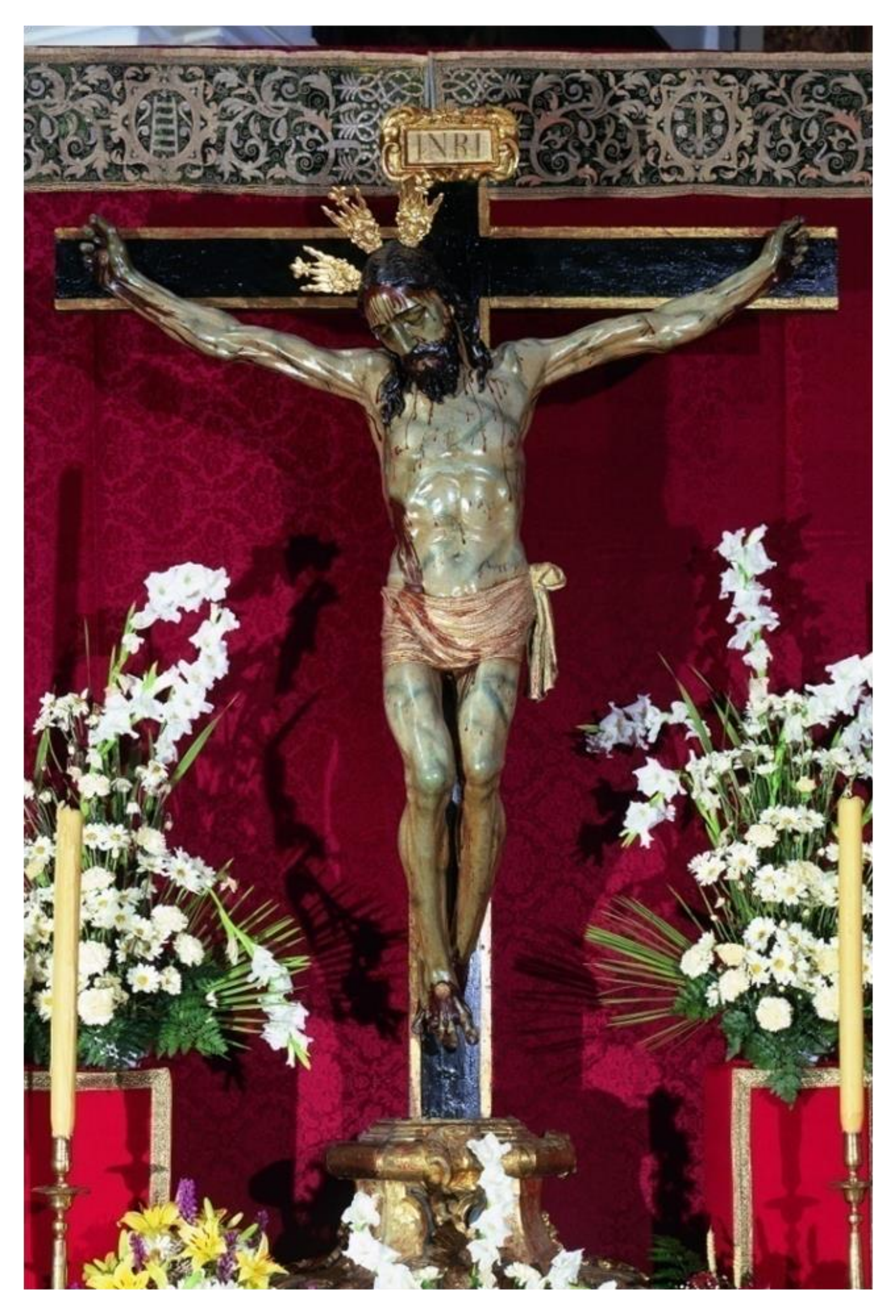


Fig. 2. *Cristo Verde,* ¿Jerónimo Quijano?, mediados del siglo XVI. Iglesia de San Zoilo, Antequera (Málaga). Fotografía: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz [JJLGM].

No obstante, existe un dato, aún por confirmar fehacientemente, de una imagen que, procedente del Convento de San Francisco Casa Grande de Granada, recala en el de

San Zoilo de Antequera en 1631 y que se ha querido vincular a la Vera Cruz granadina. Se trata del *Cristo Verde* (Fig. 2), imagen sobre la que se aducen documentos que la fechan en 1543 y adjudican su autoría a Jerónimo Quijano[12]. Quijano es un artista montañés vinculado a Jacopo Torni o Jacobo Florentino a quien acompaña en Jaén, Granada y Murcia y al que se adjudica últimamente buena parte del catálogo del artista toscano en estas tierras[13], comenzando por el excelso grupo del *Entierro de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Granada, que procede del Monasterio de San Jerónimo de la misma ciudad. El cotejo de esta imagen con el venerado *Cristo de San Agustín*[14], cuya atribución a Florentino aún subsiste, revela claramente unas coordenadas estéticas en las que podemos colegir que se moviera una hipotética primera dotación de escultura procesional en Granada. Aún en la diferencia de tamaño y material (cedro y 190 cm el de San Agustín; ciprés y 136 cm el de Antequera), revela un concepto rectilíneo y frontal de la escultura que no parece el idóneo para procesionar. El menor tamaño del Cristo antequerano, habida cuenta que las dimensiones de las andas procesionales en esta época no alcanzaban las de las actuales, lo haría más apto. Sin embargo, es imagen claramente deudora de un punto de vista frontal más adecuado a la contemplación en un retablo u hornacina que a la percepción itinerante en el espacio abierto de la calle. Ello no obsta, sin embargo, para que como en tantas ocasiones una imagen no concebida para procesionar acabara teniendo este uso.

[12] FERNÁNDEZ, J. M. *Las iglesias de Antequera*. Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1971 (1ª. edición en 1943); ROMERO BENÍTEZ, J. *Guía Artística de Antequera.* Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1989, p. 330; ESCALANTE JIMÉNEZ, J. "El círculo escultórico antequerano del siglo XVI", *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 2 (1993), pp. 333-350; ESCALANTE JIMÉNEZ, J. "Documentos sobre Antonio Mohedano y el círculo artístico antequerano del siglo XVI. Nuevas aportaciones", *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 1 (1995), pp. 87-107; ROMERO BENÍTEZ, J. "Patrimonio escultórico de la Cofradía de la Sangre y Santa Vera Cruz de Antequera", *Vía Crucis de Málaga*, nº IV (1992), p. 56; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y otros. *Los conventos de la Merced...*, op. cit., p. 138.

[13] GÓMEZ PIÑOL, E. "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de espiritualidad y santuario del poder.* Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 134 y ss.

[14] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico.* Granada, Atrio, 2013 (2ª ed.), pp. 259-301.

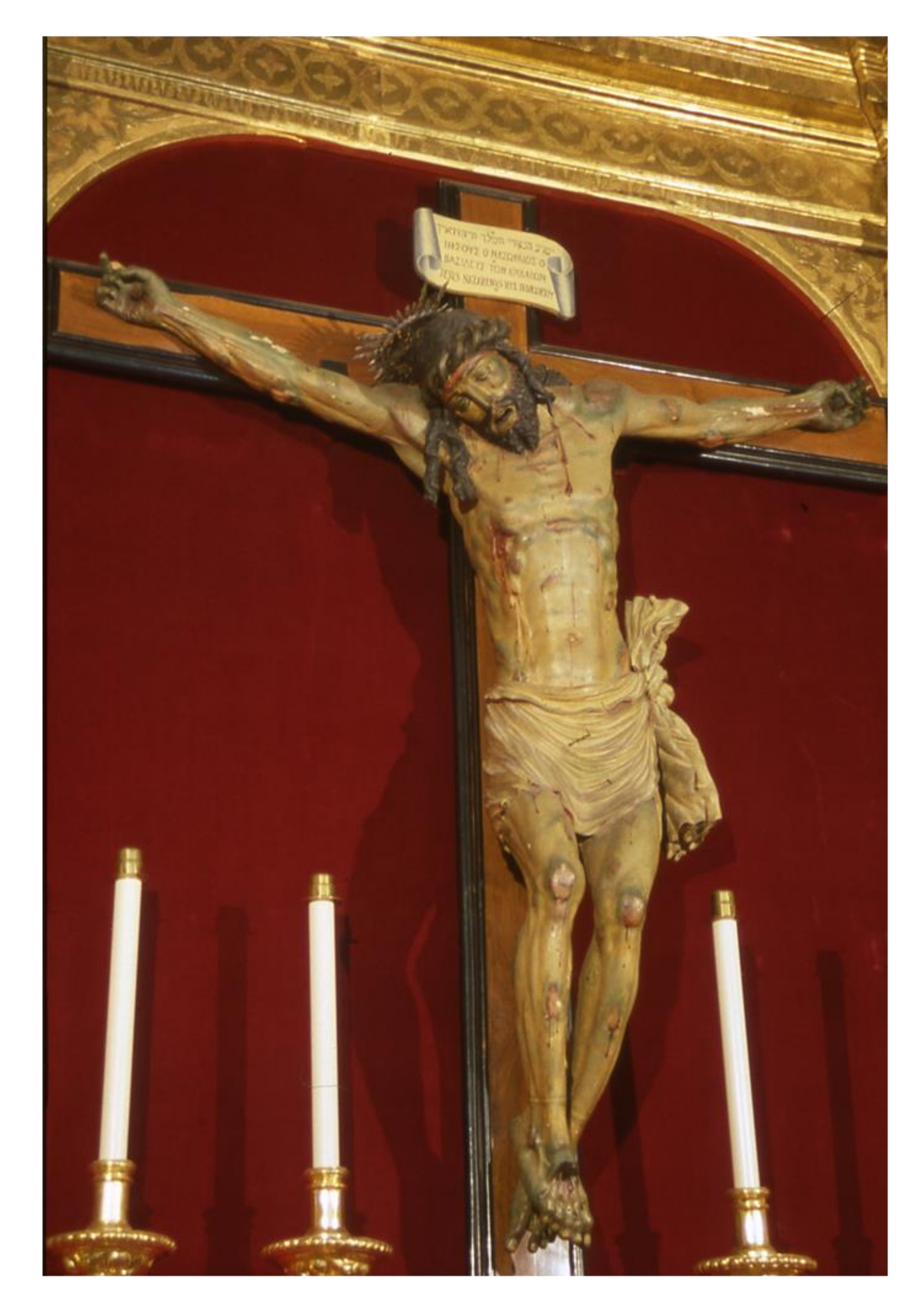


Fig. 3. *Cristo Crucificado,* Diego de Siloé (atribuido), segundo tercio del siglo XVI. Convento de la Encarnación, Granada. Fotografía: JJLGM.

De confirmarse su procedencia granadina, hay dos observaciones que necesariamente deben hacerse notar. La primera es relativa al concepto escultórico y expresivo de la imagen. Ciertamente, resulta cercana al modelo claramente italiano del *Cristo de San Agustín* y como en éste se adoba con una violencia expresiva que claramente representa una aclimatación a la tradición expresiva del último gótico castellano, de fuerte impronta flamenca. Algunos rasgos como los excesivamente alargados antebrazos y su marcada anatomía representan una reinterpretación muy

cercana del Cristo de San Agustín. Sin embargo, el tratamiento anatómico resulta más marcado y el modelo facial más simple y adusto, muy en esta línea expresiva de recuerdo goticista que se ha explicado. Y es que la herencia estética de Jacobo Florentino en Granada, si es que llegó a haberla, se enfrentó o más bien se diluyó ante la marcada expresividad de las esculturas de Diego Siloé, cuyas primeras imágenes granadinas deben adjudicarse ya por las décadas de 1530 y 1540. Si se rastrean en esta última tendencia propuestas expresivas goticistas, no debe entenderse este hecho como un mero retroceso estilístico ni una filiación retardataria, ni siquiera como una concesión al gusto popular afecto a formas tradicionales, sino como una revisión crítica del lenguaje gótico que trata de poner en valor los mecanismos significativos y emocionales de la imagen religiosa al tiempo que quiebra la poética clasicista en polémica claramente manierista. Se trata de, una vez conquistado el modelo clásico, continuar las búsquedas, en este caso reincorporando elementos expresivos de corte tradicional que encuentran su fuente en el gótico. Ambas tendencias se sintetizan y expresan con meridiana claridad en la poderosa personalidad del burgalés.

En cotejo con la imagen que se acaba de comentar, se viene relacionando con el arte de Siloé o con el de sus seguidores una serie de Crucificados, obras todas adustas en su expresión, dramáticas en su rictus y en las señales de los castigos de la Pasión y con cabezas grandes y huesudas, que en todo caso encajarían en la versión más emocional y expresiva, paralela a la del *Cristo del Perdón* de la parroquia de San José. Muy cercano en su concepto a las obras del burgalés es el *Crucificado* que se venera en el *convento de la Encarnación* (Fig. 3). Presenta una tipología de tres clavos, con una concepción anatómica naturalista que gana violencia expresiva en el giro del tronco y en el patetismo del rostro. Nota realista son las gotas de sangre en una policromía que, aunque parece antigua, altera la configuración original de la obra. Muy destacado es el *Cristo de la Salud* de la parroquial de San Andrés de Granada (Fig. 4), recientemente repuesto al culto tras estar cerrado su templo durante diecisiete años. Es una imagen de excelentes efectos plásticos, conformando un concepto figurativo más refinado y clásico, que hace de esta obra una referencia singular y bellísima en su grupo. Por lo ajustado y concreto, no me resisto a reproducir el comentario de Orozco a esta imagen, que relacionó con Siloé: *"la maestría de su técnica, con los simultáneos rasgos de valentía y finura, sus rotundas deformaciones expresivas, su segura anatomía y la sabia y valiente utilización*

de algún recurso formal, como el largo mechón trenzado de cabellera que intensifica —como en sus Ecce-Homos— la dinámica expresiva del gesto caído de dolor, como buscando materialmente enlazar y conmover al devoto, son rasgos todos ellos que inclinan a pensar en el maestro y no en el discípulo o continuador"[15]. Quizás debamos acusar un influjo italianizante en la definición escultórica de esta obra, que apunta una línea maestra de equilibrio y serenidad como futura referencia para la escuela. Sin embargo, los datos de archivo contradicen el examen estilístico. Se cita en inventarios de su parroquia un Crucificado desde 1507, donación de un escultor residente en la feligresía, cuyo nombre no se especifica, que de corresponderse con esta imagen significaría una auténtica novedad en un panorama aún predominantemente tardogótico.

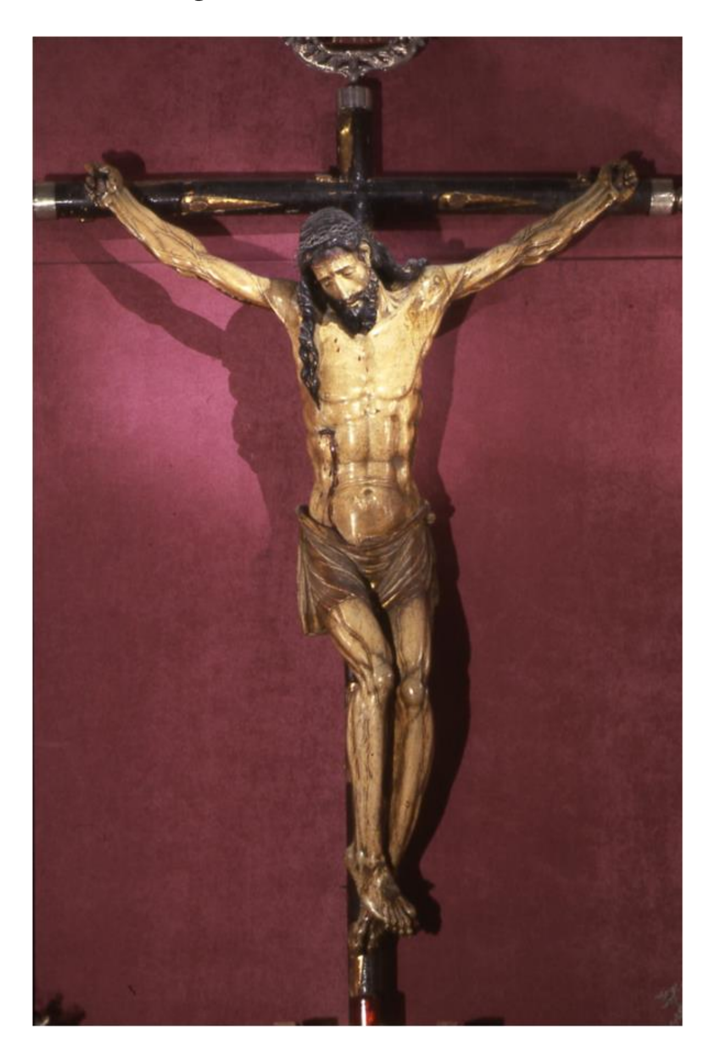


Fig. 4. *Cristo de la Salud,* Diego de Siloé (atribuido), segundo tercio del siglo XVI. Iglesia de San Andrés, Granada. Fotografía: JJLGM.

[15] OROZCO DÍAZ, E. "La estética de Montañés y su formación granadina (Propósito y conclusión)", en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo.* Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 140.

El Siloé más expresivo, dramático y, en justicia, anticlásico se muestra de modo vehemente en imágenes de carácter devocional como el *Cristo del Perdón* en la iglesia albaicinera de San José. La anatomía es magra y exhaustivamente estudiada, las proporciones se estilizan, los miembros se alargan y la composición de la figura desarrolla una línea serpentinata que parece enroscarse alrededor del fuste de la columna jónica, acento vertical con el que se crea un emotivo contraste fortaleza-debilidad. Este último hecho y la ausencia de belleza en las facciones refuerzan el contenido expresivo y acercan la figura a desarrollos coetáneos de Alonso Berruguete (1490-1561) en Valladolid y Toledo. Al tiempo recuerdan creaciones anteriores de Siloé en su Burgos natal, como la conservada en la Catedral, que viene a ser casi una composición especular con respecto a la granadina. Berruguete es un elemento clave para entender la formulación de un concepto manierista de la imagen devocional. Sus referencias son Donatello, Ghiberti y Miguel Ángel pero polemiza con ellas a través de elementos del lenguaje plástico medieval, que utiliza en el debate anticlasicista de la *maniera*, donde llega a explorar los límites del feísmo. Más moderado en sus propuestas, Siloé viene a transitar un sendero parecido en este tipo de imágenes devocionales. La mayor diferencia la podemos encontrar en que Siloé practica un sentido más sólido y noble de la figura. No ahorra en *pathos* dramático pero sobre la base de un modelado firme, de sincera adhesión al valor del volumen y no tanto a la imposición de la línea y el color como directriz formal que se aprecia en Berruguete.

La repercusión del modelo puede establecerse en una comparativa. Uno de sus principales colaboradores, Baltasar de Arce, labra en 1564 el *Cristo a la columna* del Hospital del Corpus Christi[16]. La columna, tras la figura de Cristo como en Siloé, pierde protagonismo, opacada por la composición frontal de Cristo, sólo quebrada en la cabeza, de gran volumen, poblada en bigote y barba, y rictus laocoontiano muy siloesco. El volumen muscular es mucho mayor y, aunque alargada la figura, el romanismo miguelangelesco está latente, como síntoma del nuevo horizonte estético que consagra, por ejemplo, Gaspar Becerra, en quien también encontramos imágenes enfáticamente patéticas. Arce dispone las piernas paralelas y frontales, como las de un Crucificado. Esta frontalidad revaloriza los perfiles, muchos más expresivos que la

[16] GALLEGO BURÍN, A. "Una obra desconocida de Baltasar de Arce", *Cuadernos de Arte,* Granada, nº 1 (1936), p. 75.

contemplación frontal, donde la inclinación hacia adelante de la figura alcanza sentido comunicativo y se advierte limpiamente la composición de la misma.

Para el tema que aquí nos ocupa debe observarse que estas imágenes poseen una marcada concepción frontal lo que, en principio, invalida o, al menos, no alienta un uso procesional de las mismas, uso que exige unas cualidades visuales distintas.

El caso de la hermandad de las Angustias es casi coetáneo al de la Vera Cruz pero con un importante y radical matiz diferencial. Las primeras reglas de la hermandad se aprueban en 1545 pero se reforman once años después, en 1556, para transformarla en hermandad de penitencia, y desde el primer momento existe un principio inspirador que es la imagen de la Nuestra Señora de las Angustias. Por tanto, la imagen cataliza el proceso como núcleo devocional y acaba adquiriendo a la vuelta de poco más de una década el carácter procesional. De hecho, en la Regla de 1556, a diferencia de lo inespecífico de las constituciones de la Veracruz, se dejaba constancia expresa de las imágenes que se procesionaban: al toque de la campanilla salían *"de la casa de nuestra señora, guiando delante el pendón y luego el Christo crucificado, con el qual vayan los clérigos y cantores, que a nuestro prioste y oficiales paresciere, y luego la imagen de nuestra señora, con la qual vayan ansí mismo los cantores y clérigos que a nuestro prioste y oficiales paresciere"*[17]. Por tanto, queda constancia fehaciente del carácter procesional de las imágenes de esta cofradía y de su uso como tal, si bien con las dificultades que a continuación se detallan y que ilustran el proceso de reflexión y maduración que desemboca en la imagen propiamente procesional.

De la documentación se deduce que en 1556 empezó a procesionar una imagen de la Dolorosa arrodillada de talla completa, que debió de existir en la hermandad probablemente desde sus orígenes, hacia 1545 o incluso antes, pues era común en la época la preexistencia de este tipo de corporaciones con anterioridad a la formalidad de su aprobación mediante las reglas sometidas a la jurisdicción del ordinario. Esto, además, aclara la naturaleza iconográfica de la representación, que aún no correspondía al tipo de la Piedad. Es cierto que esta iconografía se encontraba consolidada en Granada a través de diversas obras pictóricas, comenzando por aquella que parece ser el origen de la devoción a la Virgen de las Angustias, la *Piedad* de Francisco Chacón del

[17] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. "Las Ordenanzas de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de Granada en el siglo XVI", *Chronica Nova*, Granada, nº 17 (1989), p. 411, capítulo 31 de la regla.

Museo de Bellas Artes, a la que se une otra atribuida a Juan Sánchez II en San Juan de los Reyes, ambas obras preseas de la reina Católica. También en el retablo mayor de la Capilla Real, contratado por Felipe Bigarny y realizado entre 1520 y 1522, figura este episodio. Sin embargo, pese a la presencia de la tabla de Chacón en la ermita junto al Humilladero donde nace la devoción granadina a la Virgen de las Angustias, se hace difícil relacionar ambos hechos pues hubiera sido más lógico plasmar la devoción a la Piedad de la obra pictórica en una imagen escultórica del mismo tema y no en una Dolorosa arrodillada y sola[18].



Fig. 5. *Virgen de las Angustias (disposición original arrodillada)*, fines del siglo XVI o principios del siglo XVII. Del *Libro de Ordenanzas y Constituciones de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias,* Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, Granada. Fotografía: JJLGM.

[18] Es Sánchez Saravia, fundamentalmente, quien vincula la devoción a la Virgen de las Angustias con la tabla donada por la Reina Católica, hasta el punto de decir que la actual imagen de la Virgen de las Angustias, de milagrosa aparición, ocupó el lugar del altar mayor del primitivo templo sustituyendo a la pintura citada (SÁNCHEZ SARAVIA, D. *Compendio histórico del origen y culto en Granada de Nuestra Señora de las Angustias...,* Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1777, pp. 6-7).

Parece probable que, en realidad, su nacimiento fuera independiente aunque al socaire del prestigio de la donación regia y que en el contexto de la ciudad baja y en expansión, encontrara un caldo de cultivo devocional adecuado que la auparía rápidamente a la cabeza de las devociones populares de la ciudad. Por un testimonio bastante posterior, el del pintor, escultor y polígrafo Diego Sánchez Saravia, publicado en 1777, sabemos que pronto esta imagen se mostró incapaz de asumir los fines rituales y estéticos inherentes a una imagen procesional por resultar "poco aparente en las procesiones", es decir, de poco tamaño ("como de seis palmos de alto", según Saravia, vara y media que equivaldría aproximadamente a 125-126 cm.), lo que armonizaría con la hipotética disposición arrodillada de la primitiva imagen. Pero lo cierto es que en su descripción de esta primitiva imagen a la que Saravia conoció en la contaduría del hospital, si bien muy modificada, no menciona el dato de que su composición fuera genuflexa, hecho que sólo quedaría sostenido por su reducido tamaño y por la pintura sobre vitela del libro de *Constituciones* de la hermandad, aunque parece bastante posterior, que la muestra arrodillada (Fig. 5).

Del prolijo y minucioso testimonio de Saravia sobre la nueva imagen parece deducirse que la imagen actual de la *Virgen de las Angustias* fue una Dolorosa de túnica tallada y policromada, con las manos orantes, que los brazos no estaban articulados y es seguro que se le adicionó de inmediato un manto para completar su atuendo. La moda de vestir las Dolorosas que se extiende desde la Corte según el modelo establecido por la famosa *Soledad* de Gaspar Becerra fue el motivo, al decir de Saravia, de revestir con blanca túnica la imagen, lo que fue posible gracias a que poseía sólo túnica tallada y no manto[19]. Desde esta iconografía simple, se deriva hacia la composición de una Piedad, si bien manteniendo la independencia de ambas imágenes, cuya presentación se mantendrá siempre en una sola estampa, al disponer el cuerpo de Cristo muerto tendido en una camilla delante de la Virgen. Amén de la posible influencia de la primitiva pintura de Chacón, pienso que este proceso es el fruto de un intento de reforzar la vocación comunicativa de la imagen devota en su doble aspecto emocional y simbólico, aprovechando el prestigio entre la población morisca de la figura de la Virgen pero en una representación menos "narrativa" y más doctrinal al no estrechar el vínculo entre las dos imágenes. No obstante, en el inventario más antiguo conservado de la Hermandad de las Angustias, fechado en 1614, se consignan ambas imágenes por

[19] *Ibídem*, pp. 21-24.

separado: *"Nuestra Señora con corona de plata (…), el Xpo que lleva nuestra Sª en el regaço y dos ángeles"*[20], pero en el de 1619 se anota *"la imagen de Nª Sª de las Angustias con su hijo en brazos"*[21]. Cuando menos revela un concepto o mirada unificados del conjunto.

Debe insistirse en el hecho de que el cambio de imagen, probablemente a inicios de la década de 1560, se debió a un criterio funcional y estético, la poca adecuación de la imagen primitiva a las cualidades visuales que resultan exigibles en la contemplación pública de una imagen procesional. Estaríamos, por tanto, ante un ejemplo perfectamente documentado, acaso el más temprano en el que este hecho puede afirmarse, de escultura procesional entre las cofradías penitenciales granadinas. Es un ejemplo precoz y quizás poco seguido porque aún en este momento, la disciplina pública sigue predominando frente a la contemplación visual de la imagen en los cortejos procesionales de las cofradías de penitencia.

Cerrando la trilogía de hermandades penitenciales más antiguas, en el convento de Nuestra Señora de la Cabeza de Carmelitas Calzados se fundó en 1551 la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro de Cristo (Fig. 6), como derivación de carácter penitencial de una hermandad anterior, que rendía culto a la Virgen de la Cabeza pero parece que también a la Virgen de la Soledad, en una duplicidad de advocaciones marianas curiosa e insólita. Se trataba de una hermandad de disciplina a la que a principios del XVII Jorquera atribuía entre seiscientos y ochocientos disciplinantes, y en la que según un testimonio de 1577 quedaba fijado el uso de las imágenes en el cortejo procesional:

> *"a Christo, de la suerte y manera que lo bajaron de la cruz, tendido en vnas andas y cubierto con vn belo delgado, de manera que pueda berse, a significación de cómo lo lleuaron a enterrar, y a señor san Juan y a la Virgen de la Soledad, como yba en seguimiento de su Hijo, para ver donde le enterraban, y que este Entierro lleue mucha zera enzendida, lo que vieren que sea necesario, conforme a la // disposizión del tiempo y poder de la cofadría"*[22].

[20] Archivo de la Hermandad de las Angustias [AHA], Libro de cargo y descargo, 1614-1630, fol. 3 (inventario de 26 de octubre de 1614).
[21] *Ibíd.*, fol. 111 vto.
[22] AHN, Consejos, leg. 2.701, expediente 16, ff. 81v.-82v., citado por CRESPO MUÑOZ, F. J. y CRESPO GUIJARRO, A. S. "Nuevos datos históricos sobre la cofradía de la Soledad y Descendimiento del Señor de Granada en el siglo XVI", *Chronica Nova*, nº 42 (2016), p. 205.



Fig. 6. *Las milagrosas Efigies de Ntro. Sr. Jesucristo en el Sto. Sepulcro y su Sma. Madre, Reyna de Cielos y Tierra, con Título de Soledad…*, (grabado calcográfico), Juan Rebollo sobre dibujo de Jaime Folch, 1788.

Por tanto, quedaba clara la intención inicial de procesionar imágenes, por lo que constituirían otro ejemplo temprano de escultura procesional. Las imágenes

permanecieron en el convento desamortizado hasta 1838[23] en que pasaron al de jerónimas de Santa Paula y de ahí al de San Jerónimo en 1977, siendo las titulares de la actual Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Descendimiento del Señor. La imagen mariana no corresponde a la época fundacional pero sí la imagen del popular *Señor de la Sábana*, que bien puede datarse en los años de su fundación o cercanos, hacia las décadas de 1550 y 1560. Debe rechazarse completamente la tradicional y no fundamentada atribución a Pablo de Rojas: la vigorosa anatomía, de modelado algo duro, la hinchazón de pómulos, que rehunde los ojos, tallados en la propia madera, el rictus patético en la comisura de los labios entreabiertos, la barba partida y bien peinada al modo de Jacobo Florentino y Diego Siloé, o el paño de pureza breve, ajustado al cuerpo en armoniosos y rectilíneos pliegues y anudado en el costado izquierdo, son claros rasgos siloescos y bien pudiera aventurarse la mano de alguno de sus discípulos aventajados, quizás Diego de Aranda, vista la calidad que acredita en el Crucificado que se le atribuye en el Calvario de la iglesia de Santa Ana de Granada, con sudario breve y anudado en la izquierda, semejante tipología en el rostro, pero anatomía notablemente más seca.

En resumen, para fines de la década de 1560 la Semana Santa de Granada ya conocía el uso de imágenes procesionales que, sin embargo, no terminaban de proliferar, por las causas que a continuación se relatan.

LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL A PARTIR DE LA SUBLEVACIÓN DE LAS ALPUJARRAS

Para entonces la deteriorada convivencia con los moriscos llega a un punto de máxima tensión que estalla en la sublevación de la Navidad de 1568 de la que los vencedores ofrecen detallados relatos[24]. A ellos se une el impagable relato visual que representan las estampas de Francisco Heylan para ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos, terminada de redactar en 1611, que dan cuenta de la

[23] Ocupaba la tercera capilla del lado de la Epístola. Cf. GARRIDO CUERVA, D. *El extinto convento carmelita de Nuestra Señora de la Cabeza en Granada. Historia y patrimonio artístico.* (Trabajo del Periodo de Investigación Tutelada). Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2009 (inédito), pp. 73-74.

[24] Por ejemplo, MÁRMOL Y CARVAJAL, L. *Historia del* [sic] *rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada.* Madrid, M. Rivadeneyra, 1852 (ed. príncipe en Málaga: Juan René, 1600).

violencia de la sublevación y la especial virulencia ejercida contra sacerdotes e imágenes. A la luz de todo ello se puede afirmar que la rebelión fue también una acción iconoclasta que terminó de disipar las esperanzas, si es que aun existían, de utilizar las imágenes sagradas como elemento integrador. Queda claro en el testimonio que Antolínez ofrece sobre lo ocurrido en Ugíjar (Granada), puntualmente descrito en la estampa por Heylan: *"sacaron de entre los cuerpos el de un sacerdote y abriéndole por medio, le arrancaron el assadura y, en menosprecio de la reverencia debida a las sanctas imágenes, les davan con ella"*[25].

La revuelta de alguna manera permitió superar esta auto restricción a la que antes me refería, urgida por la reconstrucción de las iglesias destruidas y la restitución de sus imágenes sagradas, proceso en el que la dotación iconográfica de los templos se vio claramente enriquecida respecto al momento anterior. Por tanto, podemos situar al filo de la década de 1570 el inicio de una nueva etapa de impulso en la producción de imágenes sagradas, en especial escultóricas, que genera una sostenida demanda a la que dan satisfacción los cada vez más prolíficos talleres de escultura de la ciudad, de entre los cuales el más importante en este final de siglo será sin lugar a dudas el de Pablo de Rojas.

Para entonces, el panorama de la escultura en Granada se había renovado tras la muerte de Siloé en 1563 con la presencia desde ese año de Diego de Pesquera, quien marcha a Sevilla en 1571 y de Juan Bautista Vázquez el Mozo, laborante en el retablo mayor de San Jerónimo donde también participa Rojas. A fines de la década de 1570 Rojas protagoniza una reflexión estética crucial en la que desde presupuestos romanistas, sobre la base de una lectura incisiva de los postulados contrarreformistas y atendiendo al uso y función de la imagen religiosa, consolida la imagen devocional tridimensional y de cualidades visuales aptas para el género procesional.

Claro ejemplo de ello es la serie iconográfica de Cristo crucificado de Rojas. En ella especulará con los problemas compositivos de la anatomía en movimiento, de percepción de volúmenes y perfiles, de creación de efectos lumínicos, de la configuración de una imagen, en definitiva, definida por la nobleza y la verosimilitud, preocupaciones que le acompañaron a lo largo de toda su carrera. Y todos ellos son

[25] ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J. *Historia eclesiástica de Granada.* Ed. de Manuel SOTOMAYOR MURO (manuscrito de hacia 1611). Granada, Universidad, 1996, p. 264.

valores que conquistan la consideración plenamente tridimensional de la figura exenta que ya es en si procesionable.



Fig. 7. Izquierda: *Crucificado,* Pablo de Rojas, h. 1580, Pontificio Seminario Mayor de San Cecilio, Granada. Derecha: *Calvario (detalle del Tabernáculo),* Ludovico del Duca, entre 1587 y 1590, Santa Maria Maggiore, Roma. Fotografía: JJLGM.

El *Crucificado* del Seminario granadino[26] (Fig. 7) debe ubicarse por su horizonte estético como el arranque de la misma, momento en el que las complejidades manieristas se hacen presentes en el inicio de una tendencia a la torsión helicoidal de los distintos planos de la figura, que ganará aliento en obras posteriores. La verticalidad y frontalidad del modelo italiano que impone Jacobo Florentino o Miguel Ángel a través del traído y vaciado en Sevilla por el platero Franconio se quiebra, aún tímidamente, con el giro del torso que se prolonga en el de la cabeza; le acompañará en versiones posteriores el contragiro de las rodillas. La torsión de planos de la figura permite a ésta emanciparse definitivamente de la dominancia visual de un punto de vista determinado para favorecer e inducir la percepción deambulatoria de la misma. Todo ello ayuda a

[26] Se resume aquí lo analizado por mí en *Iuxta crucem: Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII).* Granada, Diputación, 2015 y en *Presencia* [catálogo de la exposición del IV Centenario del Cristo de los Desamparados de Sevilla, marzo-abril de 2017] (en prensa).

establecer una nueva relación empática entre imagen y espectador, relación que radicaliza la emoción religiosa al ahondar su impacto en el devoto. De hecho, los planos en torsión helicoidal que ofrecen perspectivas cambiantes a un espectador deambulatorio se convierten en el verdadero asunto de investigación para Rojas. Por otra parte, la correctísima anatomía, de notable vigor muscular, que dota a la figura de una plástica rotunda, refleja el ambiente romanista que impera en buena parte del país sobre una base de inspiración miguelangelesca. Cultiva una composición peculiar que dispone los brazos en noventa grados con respecto al tronco, sin acusar la lógica tensión de la caída del cuerpo muerto, lo que de nuevo encuentra referente en Miguel Ángel al estudiar el genial artista toscano la composición del Calvario con la Virgen y San Juan a los pies, como demuestra en sus dibujos, particularmente en uno conservado en el British Museum con Cristo ya muerto y los brazos casi en disposición horizontal (fechado hacia 1556)[27]. Ludovico del Duca en un relieve en bronce dorado que adorna la base del tabernáculo de la Capilla del Sagrario de la basílica romana de Santa Maria Maggiore, realizado entre 1587 y 1590 plasma un modelo semejante.

El estudio anatómico de la espalda, punto de vista escamoteado al espectador, resulta sorprendentemente acabado, con los omóplatos muy marcados, y lo mismo cabe decir del tratamiento del cabello en la coronilla y su caída hacia la espalda. Sorprende aún más cuando, hasta donde alcanza nuestro conocimiento hoy, su emplazamiento original fue el coro del desaparecido convento franciscano de San Luis de La Zubia[28]. No obstante, el embón, de madera de pino, se encuentra ahuecado en el tronco desde la línea de clavículas hasta la zona inguinal, lo que además de operar a favor de la conservación de la imagen al prevenir los riesgos de las contracciones de la madera, aligeraba de peso la figura de cara a posibles prácticas procesionales, aunque cierto es que el concepto de dominancia frontal del Crucificado no avala esta hipótesis.

Pienso, sin embargo, que en la intención de Rojas está una especulación formal que no es puramente esteticista sino a la búsqueda de la plenitud de la forma escultórica (otra inspiración miguelangelesca más) en su conquista tridimensional, partiendo de un modelo de concepción frontal al que dinamiza en el contraste de planos cambiantes en dinámica helicoidal, como atestigua el *Cristo de la Esperanza* (1592) de la Catedral de

---

[27] WILDE, J. *Michelangelo and his Studio.* London, British Museum, nº 82 (1953), pp. 120-121; y DE TOLNAY, C. *Corpus dei disegni di Michelangelo.* Novara, Istituto geográfico De Agostini, nº 419, Vol. III (1978).

[28] AHPG, leg. 2390, pza. 13, fol. 22 rto.

Granada en el que esta búsqueda alcanza todo su desarrollo. Y con ello se ganaba la multiplicidad de puntos de vista inherente a la escultura procesional. Es quizás el más realista y humanizado pero extremando el esquema zigzagueante hasta sus últimas consecuencias, en inverosímil torsión que al tiempo de apurar el virtuosismo del estudio compositivo y anatómico, quiere ser signo plástico de los padecimientos de la Pasión. Y entre ellas queda el *Cristo de la Fe* en la sacristía de la basílica de las Angustias (Fig. 8), tampoco documentado pero sí fechado en 1582. En cabildo celebrado el 17 de abril de ese año, la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias acordaba encargar una imagen de Cristo crucificado para obviar el inconveniente de pedir prestada cada año una para la estación de penitencia del Jueves Santo; se trata por lo tanto de una imagen que se concibe expresamente para procesionar, el resultado que la reflexión plástica y funcional de Rojas ofrece a este carácter de la escultura[29].

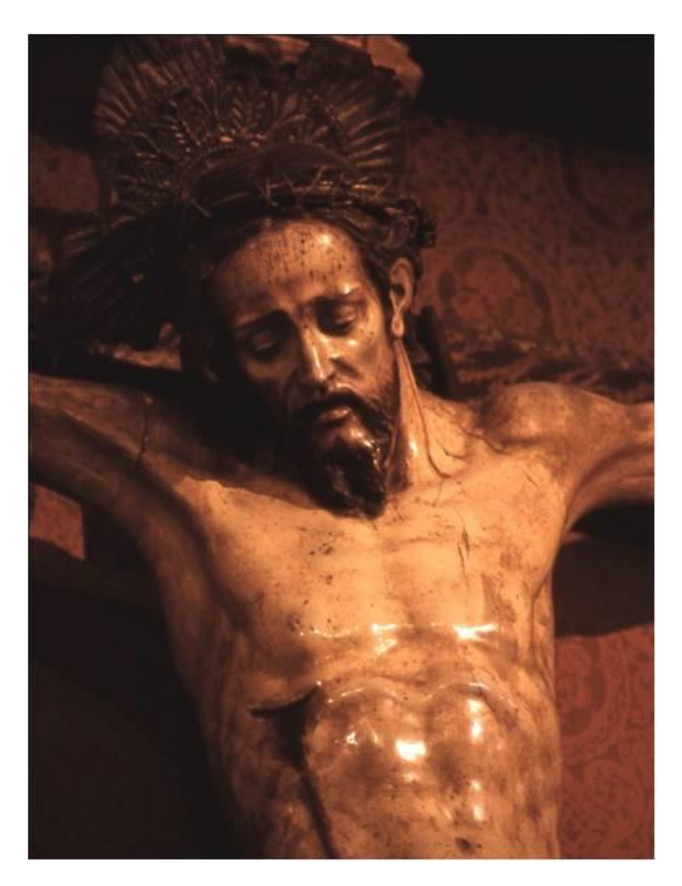


Fig. 8. *Cristo de la Fe,* Pablo de Rojas (atribuido), 1582. Sacristía, Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, Granada. Fotografía: JJLGM.

[29] Sobre estas imágenes, cfr. GILA MEDINA, L. "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI" *Atrio, Revista de Arte,* Sevilla, nº 4 (1992), p. 42 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna.* Granada, Comares, 1996, pp. 67-70.

Lo mismo cabría decir en cuanto a la iconografía de Jesús Nazareno o Cristo cargando la Cruz camino del Calvario. Los tres *Nazarenos* unánimemente reconocidos por la crítica como obras de Rojas (el de las Angustias de Granada, el de los Mártires en Huétor Vega y el de Priego) no son imágenes de altar aprovechadas para procesionar eventualmente, sino concebidas ex profeso para una actividad procesional más o menos regular a iniciativa de las propias hermandades. Ofrecían la solución plástica adecuada a la corriente religiosa oficial (recuérdese lo prescrito sobre el decoro de las imágenes sagradas en las *Constituciones sinodales* del Arzobispo Pedro Guerrero de 1572 y en los *Capítulos de reformación* del prelado Juan Méndez de Salvatierra de 1582) y también en sintonía con la espiritualidad mística, como imagen «pura», es decir, la reflexión doctrinal hecha icono. San Juan de la Cruz era partidario de las imágenes de talla completa en lugar de las de vestir, pero poniendo el acento en una impresión viva y naturalista que calara en el espectador[30].

El *Nazareno* del Convento de los Mártires (Fig. 9) debió de ser una versión singularizada —en cierto modo emancipada— de la serie, quizás la primera, entre 1582 y 1587, y bajo sugestión del prior del convento, San Juan de la Cruz. Una especial impronta espiritual e intimista se observa en esta imagen a diferencia de las continuadoras en la serie. El éxito del devoto *Crucificado* de la Cofradía de las Angustias (1582), también atribuido a Rojas, debió proporcionarle un nuevo encargo de la misma hermandad al escultor alcalaíno, la imagen de *Jesús Nazareno*, al calor también de la novedad que representara aquél del convento de los carmelitas descalzos de los Mártires. Por tanto, pienso que el *Nazareno* de las Angustias pudo realizarse hacia 1584-1586 y, a su imagen, el del convento de la Trinidad, contratado por la Cofradía de la Sagrada Pasión en 1586. El de Priego llegó a esta ciudad en 1592[31], por lo que debe de ser de fecha próxima a ese año y, por tanto, el último de la serie. La proximidad cronológica de los tres *Nazarenos* que realizara Rojas para cofradías granadinas resulta reveladora del interés por ajustarse a los nuevos cánones. En el caso del *Nazareno* de la Cofradía de la Sagrada Pasión, los términos del contrato dejan bien clara la vigencia de la nueva fórmula plástica por la insistencia en la

[30] OROZCO DÍAZ, E. "El misticismo de San Juan de la Cruz", *Cuadernos de Arte,* Granada, nº 3 (1938), p. 46.

[31] Ya constaba cuando se constituye su Hermandad el 4 de abril de 1593, junto a las imágenes de la *Virgen de los Dolores* y *San Juan*, también tradicionalmente relacionadas con Rojas, al igual que el *Cristo chico*, excelente Crucificado de 80 cm de altura, que se conserva en la sacristía de la Hermandad.

sujeción al modelo: *"...del mismo tamaño y hechura y obra quel paso de la misma significación questá en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias..."*[32]. Estrategia de penetración ideológica, armonía con las corrientes de espiritualidad mística y, por qué no decirlo, delectación estética son los valores que reúne la nueva imagen devocional de carácter procesional, que gana en operatividad y eficacia.

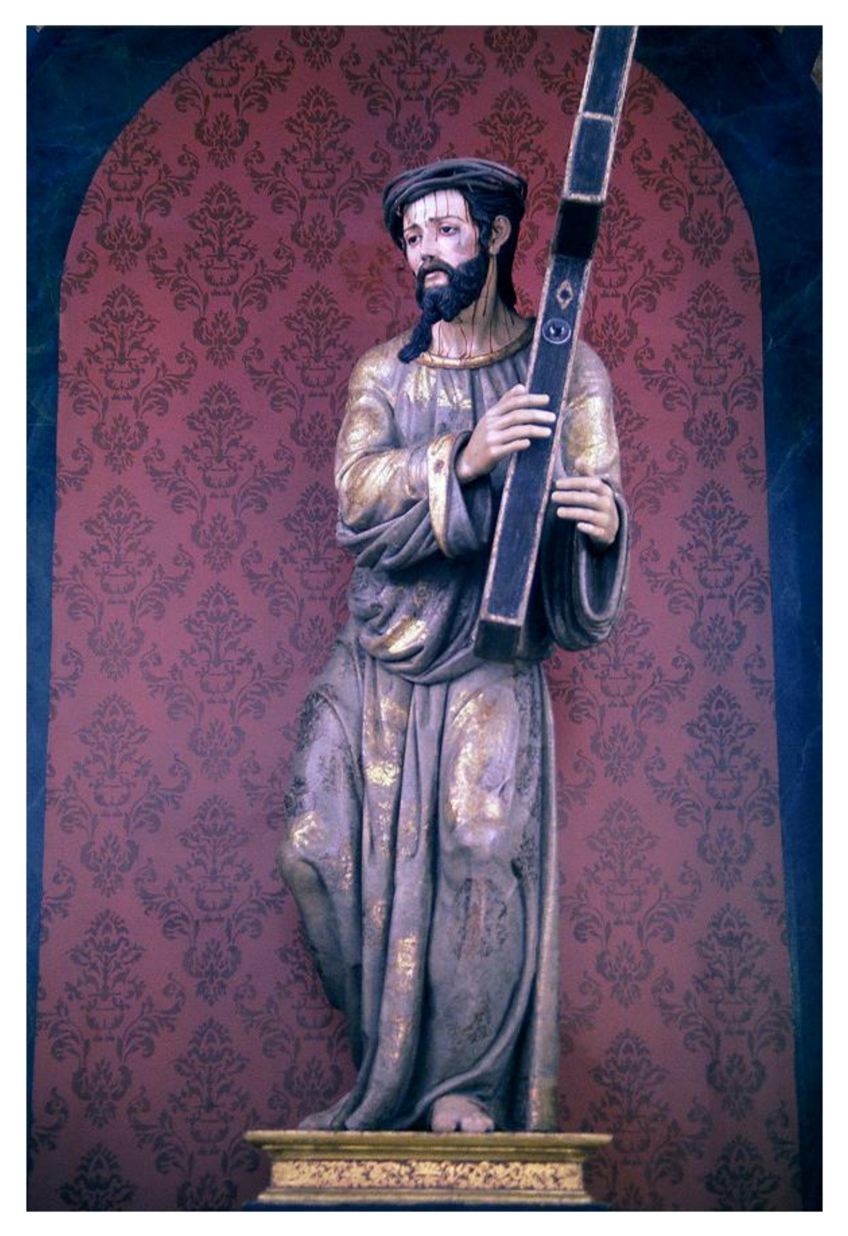


Fig. 9. *Jesús Nazareno (de los Mártires),* Pablo de Rojas (atribuido), entre 1582 y 1587. Iglesia parroquial, Huétor Vega, Granada. Fotografía: JJLGM.

[32] Archivo de Protocolos Notariales de Granada, leg. 262, fols. 7-8. Citado por GILA MEDINA, Lázaro. "En torno a los Raxis Sardo…", op. cit., p. 42.

La imagen procesional, pues, es ya una opción metodológica para el escultor, quien debe no sólo velar por la tridimensionalidad veraz y la corrección de la pluralidad de los puntos de vista a los que la imagen se somete en su salida procesional sino también a efectos calculados de relación con el fiel como la sensación impresionante de inestabilidad en la figura, prueba fehaciente del esfuerzo físico, o ese carácter de escena detenida un instante para volver la cara —alta y no humillada como en posteriores versiones barrocas— hacia el fiel, particularmente palpable en el Nazareno procedente del Convento de los Mártires, quizás por inspiración del mismo San Juan de la Cruz.

Sin ánimo de agotar el tema, parejos intereses estéticos y funcionales posee la imagen de Jesús de la Paciencia en la parroquia de San Matías de Granada, un verdadero alarde compositivo en el que aquilatar belleza y espiritualidad. La contemplación frontal y posterior de la imagen avala su concepto plenamente tridimensional y por tanto sugiere una subyacente intención procesional, al menos como condición de posibilidad, a la hora de realizar la imagen, que originalmente estuvo en el Hospital de San Lázaro. De hecho, es el carácter exento y plenamente tridimensional el que demuestra la independencia de criterio de Rojas a la hora de reformular un modelo iconográfico ya aquilatado por Siloé y Arce apenas unas décadas antes. La delectación estética también se hace presente, favoreciendo las nuevas condiciones visuales de la imagen procesional: el tema sirve de excusa para un estudio anatómico impecable, de clásica elegancia, equilibradísimo en composición, ligeramente ondulada en gracioso balanceo.

CONCLUSIÓN

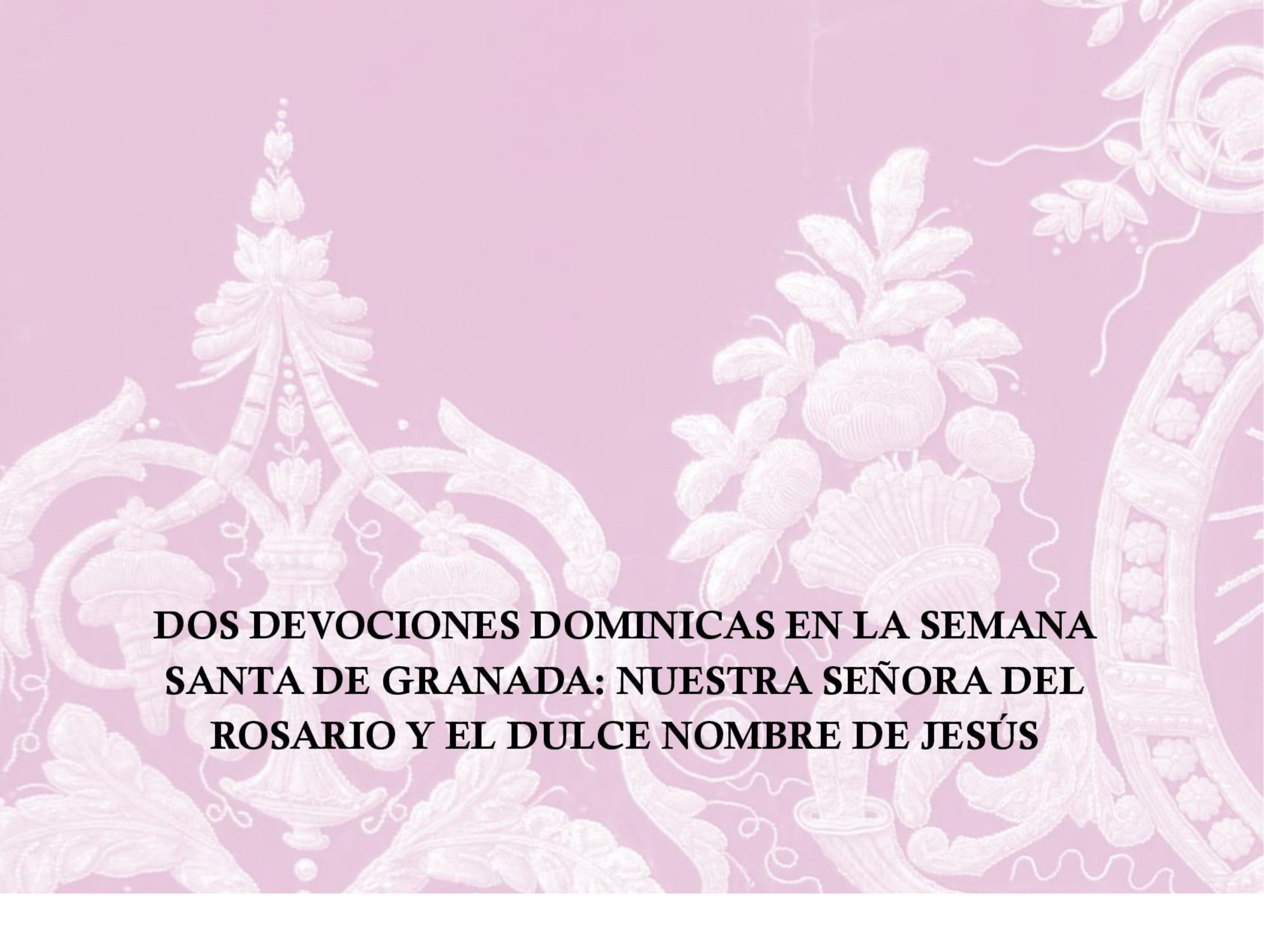
Con Rojas parece consolidarse un proceso, inicialmente titubeante, en el uso de la imagen religiosa en los inicios de la Granada moderna. Tanto el desarrollo de la ideología trentina como la 'solución' del problema morisco -yo diría que ambos a partes iguales- favorecen esa coyuntura en la que el maestro alcalaíno se erige en capital protagonista. No obstante, queda demostrado que las necesidades rituales de la pujante religiosidad popular impulsan desde el ecuador del Quinientos el uso procesional de imágenes escultóricas (bien anteriores, bien realizadas ex profeso).

Ello vino a paliar la carencia de imágenes devocionales en el contexto granadino, cuya presencia resultaba bastante limitada en comparación con áreas geográficas inmediatas.

De otra parte, se alumbraba al calor del impulso de una iglesia militante nacida de la Contrarreforma un tipo de imagen procesional de carácter eminentemente narrativo pero con cierta dimensión simbólica, lo que Rojas acierta a plasmar magistralmente en tipos codificados que inauguran el desarrollo de la gran escultura barroca andaluza. En ese contexto la corrección teológica resulta determinante en la configuración de tipos concretos y alienta encendidos debates en círculos eruditos con sus correspondientes repercusiones iconográficas, como el referido al número de clavos con los que fue crucificado Cristo.

Se cimentaba un género que, sin embargo, no permanece inalterable durante los siglos del Barroco. La razón y función de la imagen religiosa evoluciona determinada por variados acontecimientos históricos e ideológicos que matizan las estrategias de catequización y persuasión de los fieles mediante parámetros estéticos cambiantes. De este modo, el siglo XVII acaba consagrando un nuevo valor de la imagen devocional, y en concreto procesional, la función empática; de este modo, en el caso de la escultura procesional de cofradías penitenciales la lección moral de la Pasión de Cristo y su ejemplo de sufrimiento y entrega se comunica mediante una serie de resortes emocionales que arrastran al fiel a una nueva esfera de realidad en la que se identifica plenamente con la imagen. Toda una estrategia de aderezos naturalistas y de creciente expresividad de las imágenes, a veces proscribiendo la corrección formal, convencían al espectador del verismo de lo que contemplaba y servía de resorte emocional sobre su ánimo, al hilo de una realidad cotidiana lastrada de calamidades y pesimismo vital como lo fue la España del siglo XVII. Heredera de esta estética, la imagen devocional del siglo XVIII, ya imbuida de un nuevo espíritu de confianza en una centuria de franca recuperación y talante reformista con la llegada al trono de la dinastía borbónica, prosigue en esa línea en un marcado esteticismo que parece inclinarse cada vez más hacia la delectación formal, demostrada en la creciente teatralización y enriquecimiento ornamental de las imágenes. En el caso granadino, el amaneramiento de tipos que informa la ingente producción de escultura devocional de ese siglo parece corroborar esta hipótesis.

En todo este proceso no debe perderse de vista que la función procesional (además de la meramente devocional y empática), incluso en los casos en que ésta se ejercitaba de manera ocasional, determina el concepto visual de la imagen que debe atender a su contemplación pública en el espacio abierto de la calle. Aunque habitualmente estuviera ubicada en un altar, hornacina o retablo, su función procesional comportaba unos requerimientos visuales, tanto compositivos como expresivos o meramente plásticos, a los que necesariamente debía dar respuesta el artista. Por tanto, se trata de una reflexión estética, ideológica y funcional la que se encuentra en el punto de partida de la eclosión del género procesional. Y, si nuestra hipótesis es correcta, en el caso granadino peculiaridades como el problema morisco o personalidades influyentes como San Juan de la Cruz y el propio Pablo de Rojas, influyeron decisivamente en la gestación de este género y por ende en la conformación de la escuela granadina de escultura, cuya potencia creativa se extenderá por toda Andalucía oriental y pervivirá hasta la centuria decimonónica.



DOS DEVOCIONES DOMINICAS EN LA SEMANA SANTA DE GRANADA: NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO Y EL DULCE NOMBRE DE JESÚS

José Antonio Palma Fernández

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 263-289

INTRODUCCIÓN

Una de las cuestiones por las que ha destacado a lo largo de su historia la Iglesia de Santo Domingo, hoy también parroquia de Santa Escolástica, es por la gran cantidad de Hermandades y Cofradías de toda índole que han tenido allí su sede canónica. A pesar de la poca documentación existente sabemos que durante la Edad Moderna fueron diez las Hermandades y Cofradías que allí existieron[1]. Sin ir mucho más lejos, en la actualidad sigue siendo el templo de la ciudad de Granada que más Hermandades y Cofradías alberga, siendo cuatro en total, sin contar la Orden Seglar Dominica. A pesar de ello, sólo dos de esas cofradías eran puramente dominicas, es decir cofradías dependientes plenamente de la Orden de Predicadores y que además tenían por titulares a dos de las principales devociones de la orden, en este caso se trata de las Archicofradías del Dulce Nombre de Jesús y de Nuestra Señora de Rosario.

En los primeros años del siglo XX, vemos cómo a pesar de que pueda parecer descabellado debido al carácter letífico de estas dos devociones, ambas van a incorporarse a los desfiles procesionales de una Semana Santa granadina que estaba dando sus primeros pasos hacia la configuración con la que hoy la conocemos. En ambos casos gracias al empeño del por entonces coadjutor de la Iglesia de Santo Domingo y Parroquia de Santa Escolástica Don José Alonso.

A largo de este estudio vamos a tratar del paso de ambas devociones por la Semana Santa de Granada, por un lado tratando de aportar nuevos datos y por otro buscando estudiar algunas cuestiones con una perspectiva diferente.

EL ANTECEDENTE: LAS ARCHICOFRADÍAS DEL ROSARIO Y EL DULCE NOMBRE DE JESÚS DE SANTA CRUZ LA REAL

A lo largo de la historia de la Orden de Predicadores han sido dos las asociaciones de fieles que los propios frailes han promovido más: las Archicofradías del Dulce

[1] LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. "Cofradías y devociones populares en el convento de Santa Cruz la Real de Granada", *Revista de Humanidades*, nº 27 (2015), p. 1.

Nombre de Jesús y del Santísimo Rosario. Las del Dulce Nombre de Jesús, como bien dice el libro de la Cofradía de Granada iniciado en el año 1802 en su primera página, estas asociaciones de fieles se remontan al año 1274 y fueron adornadas con numerosas indulgencias por los Romanos Pontífices a lo largo de la historia, las cuales aparecen también recogidas en dicho libro. El fin de estas cofradías era principalmente el culto, la participación en la procesión claustral del domingo correspondiente, la reparación de blasfemias y la obtención de las gracias que prometían las ya mencionadas indulgencias. Podemos decir que se trataban de cofradías que buscaban la mejora de las costumbres cotidianas. En el caso de las cofradías del Rosario ven la luz de mano de dos frailes dominicos, Alano de la Roca (1428-1475), que sistematiza y populariza el rezo del Rosario tal como lo conocemos hoy, y Jacobo Sprenger (1435-1495), que partiendo de las bases cimentadas por Alano de la Roca, funda la primera Cofradía del Rosario en Colonia, con la aprobación del Papa Sixto IV en 1448[2]. El fin de las cofradías del Rosario era únicamente el de promover y rezar el Santo Rosario con el fin de obtener las gracias e indulgencias. Ambos tipos de cofradías tenían la particularidad de no depender del ordinario del lugar, si no del Maestro General de la Orden de Predicadores[3].

En el caso de Granada, el Convento Dominico de Santa Cruz la Real contó en su nómina de Cofradías y Hermandades con ambas, siendo éstas quizás las que más importancia han tenido dentro del Convento a la lo largo de su historia junto con la de Nuestra Señora de la Esperanza ya desaparecida. Incluso podemos decir que de todas las antiguas Cofradías que han pasado por la historia de Santa Cruz la Real, éstas dos son las únicas que de una manera u otra han llegado a nuestros días.

La Cofradía o Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús del Convento de Santa Cruz la Real

Sabemos por la documentación existente que al menos existe desde el año 1625 momento en el que la Cofradía realiza unas reglas y las manda al Provisor del Arzobispado de Granada para su aprobación[4]. A pesar de ello es posible que la

[2] DEL CAMPO CABEZAS DE HERRERA, M. "La Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Lucano: una hermandad mariana de Austria", *Archivo Dominicano*, nº 31 (2010), p. 125.
[3] Acta S. Sedis pro Societate SSmi. Rosarii, Vol. 1.
[4] Libro de Reglas, capítulos y ordenanzas de la Cofradía del Dulcissimo Nombre de Jesús.

Cofradía exista desde fechas anteriores. La Cofradía tenía Capilla propia dentro de la Iglesia conventual, en concreto la segunda de la derecha, la cual perteneció hasta finales del siglo XVII a la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario. También sabemos que en el año 1706 la Cofradía compra al convento dicha capilla[5]. Un año después tenemos noticias de que compra un frontal de altar. Volvemos a tener noticias documentales de la misma a principios del siglo XIX, en concreto en el año 1802 momento en el que se inicia un nuevo libro de la Cofradía. En dicho libro se vuelve a hacer relación de las bulas concedidas a estas cofradías así como del rezo del Rosario según la fórmula instaurada de Clemente VIII con letanía propia. En el mismo libro también se recoge una relación de hermanos y del estado de la misma del año 1818 y otra de 1835. Debido a la desamortización del Convento de Santa Cruz la Real en 1835 y el traslado de la Parroquia de Santa Escolástica a la Iglesia de Santo Domingo la actividad de la Cofradía se ve interrumpida durante algunos años. En el año 1851 para poder recuperar la actividad de la misma es agregada a la Esclavitud del Santísimo y Caballero de Gracia de la Parroquia de Santa Escolástica. Esto fue posible gracias a que el 22 de abril de ese año, el Ex-Vicario de la Orden de Predicadores, Fray Juan Genis, autoriza al párroco de Santa Escolástica Don Francisco Luis Vázquez para restablecer dicha cofradía. La misma mantuvo su actividad hasta el año 1857 que volvió a desaparecer[6], aunque las últimas noticias que tenemos de la misma son del año 1861. A pesar de ello se conserva un libro con anotaciones de casamientos de hermanos de la Cofradía de 1850, cuya última anotación data del mes de julio de 1921 lo que nos indica que la Cofradía pudo mantenerse hasta la época, aunque sin apenas actividad. La continuidad de la misma la explicaremos en el siguiente capítulo.

Con respecto a la imagen o las imágenes a las que dio culto dicha Cofradía es necesario aportar algunos datos y aclaraciones. Tradicionalmente se ha venido atribuyendo al escultor Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), la cual es errónea debido a varias cuestiones obvias que a continuación pasaremos a explicar. En primer lugar hay que aclarar que a lo largo de la historia esta imagen ha sido venerada con dos advocaciones por un lado la de "Dulce Nombre de Jesús" y por otro la de "Niño Jesús Perdido". En la capilla en la que se encuentra la imagen podemos ver

[5] *Ibídem.*
[6] Prólogo del Reglamento de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, 1927, p. 6.

una pintura mural que hace alusión al tema, obra del pintor y fraile dominico Fray Francisco Figueroa[7]. La iconografía que representa la imagen es la de un Niño Jesús Resucitado que con una mano bendice y con la otra sustenta una cruz, pero también lo podemos asociar con el tema del "Niño Perdido" que a lo largo de la Historia del Arte se ha entendido como un tema relacionado con la Pasión de Cristo. Un ejemplo de esto último lo encontramos en la Capilla de la Real Chancillería de Granada en la cual se representa el tema del Niño Perdido y sobre él la inscripción "IN MEDIO SENIORUM, AGNUN STANTEN TANQUAN OCCISUM", que traducido a nuestra lengua quiere decir: "*En medio de los ancianos, un cordero degollado*". En otros lugares de Andalucía vemos como la advocación del Dulce Nombre de Jesús se da en otro tipo de imágenes de Jesucristo como es el caso de Málaga o Antequera, en las que la imagen del Dulce Nombre de Jesús se corresponde con la tipología de Jesús Nazareno. En el caso de Antequera vemos como en la misma Cofradía, la "de La Paz" o "Cofradía de abajo" existen las imágenes del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y el Niño Perdido.

Con respecto a la autoría, como antes hemos destacado, habría que descartar que la imagen saliera de la mano del escultor de Exfiliana por varios motivos evidentes. Por un lado se conserva en la Biblioteca del Seminario de Granada un grabado de Miguel de Gamarra que data de 1687 con el texto: "*Verdadera efigie del Niño Perdido sita en el Real convento de S^ta^ Cruz de (una granada)*…". No es seguro que se trate de la imagen a la que nos referimos pero en caso de que lo sea esto nos indicaría que la imagen ya existía al menos veinte años antes del nacimiento de Torcuato Ruiz del Peral (1708). Teniendo en cuenta la datación de los estatutos más antiguos de la Cofradía, el grabado anteriormente mencionado y observando el parecido de algunos de los rasgos de la imagen que ha llegado hasta nuestros días, con los de otras de la época me atrevería a atribuir la imagen al escultor Alonso de Mena (1587-1646). Al motivo por el que tradicionalmente la imagen se ha venido atribuyendo a Torcuato Ruiz del Peral también podemos darle fácil respuesta. Esto se debe a que en la Iglesia de Santo Domingo existía otra imagen de un Niño Jesús también venerada como Dulce Nombre de Jesús. Esta imagen se encontraba en la hornacina aún existente a los pies del retablo de Santo Domingo, en la actualidad tapada por un lienzo de la Beata

---

[7] GALLEGO BURÍN, A. *Guía artística e histórica de la ciudad de Granada*. Granada, Ed. Comares, 1946, p. 173.

Juana de Aza. Antonio Gallego Burín en su *Guía artística e histórica de la ciudad de Granada* atribuye esta imagen a Torcuato Ruíz del Peral y además afirma que en ese momento se hallaba la imagen en paradero desconocido, ya que hay noticias de que la imagen fue robada.



Fig. 1. *Verdadera efigie del Niño Jesús Perdido que se encuentra…,* Miguel de Gamarra, 1678. Biblioteca de Seminario de Granada. Foto: José Antonio Palma Fernández.

La Cofradía o Archicofradía del Rosario del Convento de Santa Cruz la Real

En cuanto a lo que respecta a la Cofradía o Archicofradía del Rosario del Convento de Santa Cruz la Real se trata de la corporación más antigua de dicho Convento. El Convento fue dotado durante su fundación el día 5 de abril de 1492 de una Cofradía del Rosario que tuvo como primeros cofrades a los Reyes Católicos. El fin de esta fundación no sería otro que el de ayudar a asentar las bases del cristianismo en la ciudad y así contribuir al plan evangelizador del primer Arzobispo de la Ciudad Fray Hernando de Talavera. Desde el año 1552 esta Cofradía da culto a la imagen donada por los Señores de Gor Don Diego de Castilla y Enríquez, IV Señor de Gor y su esposa Dª Beatriz Mendoza, dama de la reina Isabel la Católica[8]. Imagen que sin duda se convirtió en poco tiempo en una de las grandes devociones de la ciudad especialmente debido a sucesos como su legendaria participación en la batalla de Lepanto el día 7 de Octubre de 1571 o el Milagro de la Estrella que apareció en su frente entre el verano y el otoño de 1679 gracias al cual se erradicó una terrible epidemia de peste que asolaba la ciudad y así podríamos estar enumerando un sinfín de acontecimientos que han hecho posible que los lazos entre esta histórica devoción y la ciudad de Granada sean cada vez más estrechos. Pero puesto que todos ellos son más que conocidos y han sido de sobra desarrollados en diversas publicaciones y no aportarían nada de novedoso a este estudio, vamos a centrarnos en los años más cercanos a la fecha en que esta devoción se incorporaría a los desfiles procesionales de la Semana Santa granadina.

El Siglo XIX fue sin duda una centuria de altibajos para la Archicofradía del Rosario, pero a pesar de ello la corporación supo salir airosa de todo tipo de avatares. En primer lugar hemos de hacer referencia a la profanación y expolio de algunos bienes de la Archicofradía por parte de las tropas francesas. Tras estos penosos acontecimientos la Iglesia fue reabierta al culto en 1814[9]. Otro de los acontecimientos más dramáticos para la corporación fue la desamortización del Convento de Santa Cruz la Real en 1835, este hecho ocasionó el traslado de la imagen de la Virgen del Rosario a la Iglesia de Santa Escolástica, donde fue colocada en la Sacristía y para las funciones era colocada en el altar mayor[10]. Entre el año 1836 y 1840 es derruida

---

[8] SANCHEZ GARCIA, M." Los Señores de Gor", *Puerta de la Villa*, nº 49 (2005), p. 32.

[9] CORRAL LABELLA, A. *Nuestra Señora del Rosario, historia arte y devoción*. Granada, Archicofradía del Rosario, 2012, p. 23.

[10] Archivo de la Archicofradía del Rosario.

la Iglesia de Santa Escolástica y se traslada la sede parroquial a la Iglesia de Santo Domingo[11]. Entendemos que tras ese paréntesis de estancia en Santa Escolástica la imagen de la Virgen del Rosario vuelve a su sede histórica. Durante estos años tan convulsos hubo veces en los que la imagen de la Virgen del Rosario no pudo procesionar por las calles de la ciudad. A pesar de ello todos los años se celebraron con gran solemnidad sus cultos y asistencia de las principales corporaciones de la ciudad. Prueba de la importancia que mantenía la Cofradía fue la visita de Isabel II junto con su esposo el día 11 de octubre de 1862[12]. De igual modo, al día siguiente de la visita regia, San Antonio María Claret confesor de su majestad y gran devoto del Santo Rosario hizo en solitario una visita devocional al Camarín de la Virgen. También hay constancia documental de que en los años 1883 y 1884 con el fin de dar mayor difusión a la devoción del Santo Rosario por recomendación del Papa, la Archicofradía celebra sus cultos en la Catedral y para ello trasladó allí las imágenes de la Virgen del Rosario y de Santo Domingo que volvieron al Realejo en una solemne procesión[13]. Sin duda estas procesiones a la Catedral supusieron un importantísimo crecimiento del fervor rosarista en la ciudad. A partir de estas fechas la Virgen del Rosario estuvo un tiempo realizando su procesión anual en la Fiesta de la Candelaria junto a la imagen de San José, debido a la gran cantidad de procesiones del Rosario que en el mes de octubre se celebraban en la ciudad. Al menos este hecho se prolongó hasta 1921.

Pero sin duda una fecha transcendental que ya casi nos introduce en el siguiente apartado y que será esencial para la comprensión de este estudio es el año 1896, momento en el que es nombrado coadjutor de la Iglesia de Santo Domingo y Parroquia de Santa Escolástica el joven sacerdote Don José Alonso, gran impulsor de la devoción a la Santísima Virgen del Rosario y pieza clave para que se produzca el salto a la Semana Santa Granadina de las dos devociones que nos ocupan.

---

[11] BARRIOS ROZÚA, J. M. *Guía de la Granada desaparecida.* Granada, Comares, 1999, p. 62.
[12] CORRAL LABELLA, A. *Nuestra Señora del Rosario, historia arte y devoción*. Granada, Archicofradía del Rosario, 2012, pp. 27-29.
[13] Diario "la Unión", Madrid, día 17 de Octubre de 1884.

EL SIGLO XX: INCURSIÓN EN LA SEMANA SANTA

El inicio del siglo XX va a ser un momento clave para el resurgir de estas dos devociones incentivadas por el hecho de que ambas fueron incluidas en el programa de desfiles procesionales de la ciudad de Granada entre mediados y finales de los años 20 de esa centuria. Este hecho se vio auspiciado por una serie de factores que lo hicieron posible. En primer lugar, debido a la aparición de un personaje clave para entender esta historia: Don José Alonso, también conocido cariñosamente como "el Padre Pepito". Este joven sacerdote llega a la Iglesia de Santo Domingo en el año 1896 para ocupar el cargo de coadjutor y desde su llegada, apoyado por el entonces párroco Don Francisco Rodríguez Tapia, va a desarrollar una serie de iniciativas que van a revitalizar mucho la Parroquia. Por ejemplo entre 1913-1914 establece allí la Asociación de los Jueves Eucarísticos siendo la segunda Parroquia de España en fundarla. También hay que destacar la gran admiración de este sacerdote por todo lo que tenía que ver con la Orden de predicadores y sus devociones. Por las hojas parroquiales de la época sabemos que recuperó la procesión de los cuatro domingos del mes con la Virgen del Rosario, el Dulce Nombre de Jesús, Santo Domingo y el Santísimo Sacramento, costumbre que se había perdido al marchase los dominicos. Algo notorio en este sacerdote era la gran devoción que sentía por la Santísima Virgen del Rosario titular de la Archicofradía y la práctica constante del rezo del Santo Rosario. Esto hizo que comenzara a darle forma a la idea de crear una serie de cofradías de Semana Santa, cada una de las cuales giraría en torno a un misterio doloroso del Santo Rosario.

Un segundo factor a considerar, es la eclosión de la Semana Santa de Granada que se produce en los años 20. Debido a la entrada en decadencia del Santo Entierro o Procesión General del Viernes Santo y el surgimiento de una serie de entusiastas con nuevas ideas, dieron origen al renacer de una Semana Santa renovada y esplendorosa. Sin duda el apoyo de los arzobispos Meseguer y Casanova a las manifestaciones de piedad popular y a la idea de que cada día hubiera una procesión y dejaran de concentrarse todas en el Viernes Santo fue clave. De igual modo nos encontramos en un momento en el que están resurgiendo con mucha fuerza los

barrios, que van a comenzar a defender una identidad propia[14]. Si analizamos el contexto histórico español del momento, vemos como por todo el territorio nacional se extiende un afán de promoción de lo propio y lo idiosincrático, prueba de ello es el gran éxito que tiene la pintura y la arquitectura regionalista en la época. Es en este contexto de configuración de una Semana Santa peculiar y genuina, en el que junto con muchas otras van a surgir las Cofradías que van a poner en las calles de la ciudad a las dos devociones dominicas que nos ocupan. Esta búsqueda de la idiosincrasia propia fue defendida por los intelectuales más notorios de la época, en un intento claro de diferenciar la emergente Semana Santa granadina de la de otras ciudades como Málaga o Sevilla. A pesar de ello veremos cómo esto no se cumplió en todos los casos, como por ejemplo ocurrió con Nuestra Señora del Rosario cuya estética procesional no va a cumplir esas expectativas y se va a recurrir a planteamientos estéticos exportados de otras ciudades. Este hecho, sumado a otras cuestiones, ocasionaría manifestaciones públicas sobre el asunto como por ejemplo la Impresión titulada "*Semana Santa en Granada*" que publicó en 1936 por Federico García Lorca en la que define esta nueva Semana Santa como "comercial y poco seria". También en una observación publicada por Gil Bas en el "Defensor de Granada" el día 20 de abril de 1927, en la que hace balance de la misma y expone claramente su deseo de que *"Granada haga Semana Santa autóctona, prescindiendo en lo posible de la influencia de Sevilla, que tanto hemos notado en la pasada (semana santa)"*. De igual modo, el mismo día se hizo referencia a este hecho el periódico "*La Verdad*". Con respecto a las Cofradías de Santa Escolástica a las que en breve nos vamos a referir, el vecino del Realejo Diego Martin publica en el periódico "*El Defensor de Granada*" el día 8 de abril de 1927 un artículo en el que critica el paso de los desfiles procesionales que partían de la Parroquia de Santa Escolástica por las calles más céntricas y principales de la ciudad, y sin embargo apenas pasaban por las calles angostas y recoletas del barrio del Realejo, las cuales en palabras del mismo vecino le darían a las procesiones un carácter más "típico".

[14] LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Breve historia de la Semana Santa de Granada.* Granada, Editorial Sarria, 2003, p. 62.

La procesión de los "Facundillos" con la imagen del Dulce Nombre de Jesús o Niño Perdido

Una vez visto el escenario en el que se mueven las Cofradías de Granada durante la década de los 20, es necesario trasladarse al barrio del Realejo para acercarnos un poco más al fenómeno que ocupa este estudio, puesto que va a ser allí donde surja. Vemos que durante el contexto que hemos comentado anteriormente y sobre todo gracias a las iniciativas de Don José Alonso, van surgir en la Parroquia de Santa Escolástica una serie de Cofradías que van a contribuir a la eclosión cofrade de los años 20. Como hemos dicho todas ellas van a girar en torno a un misterio doloroso del Santo Rosario. En el año 1925 van a comenzar a dar frutos los esfuerzos de este sacerdote con el surgimiento de la primera Cofradía Penitencial de esta época en la Parroquia de Santa Escolástica, la de Jesús de la Humildad y Soledad de Nuestra Señora, correspondiente con el tercer misterio doloroso del Santo Rosario. Para ello el "padre Pepito" contó con la ayuda de Manuel Pérez García y Vicente Ibáñez Alonso[15]. Los estatutos de la Cofradía fueron aprobados por el arzobispo de Granada el día 4 de marzo de 1926[16]. En la Semana Santa de ese mismo año realizó por primera vez su estación de penitencia la Cofradía en dos días distintos, el Miércoles Santo con la imagen de Jesús de la Humildad, que a partir de 1927 procesionaria con las imágenes del sayón y del centurión, obra del tesorero de la Cofradía Eduardo Espinosa Cuadros, y el Viernes Santo con la imagen de la Soledad de Nuestra Señora, la cual acudió al Campo del Príncipe al acto de Fe que venía celebrándose desde 1924 ante la imagen pétrea del Cristo de los Favores.

Sería precisamente en el seno de esta Cofradía en la cual surge la idea de procesionar el sábado de Gloria la imagen que históricamente había sido titular de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús, venerada bajo las advocaciones de Dulce Nombre de Jesús o Niño Perdido. Esta idea seguramente fue auspiciada por Don José Alonso con el fin de recuperar esta devoción dominica. La imagen procesionó por primera vez en el año 1927 en la tarde noche del Sábado Santo bajo la advocación de Dulce Nombre de Jesús Resucitado. En el periódico "*El Defensor*" se elogió la seriedad y buena presencia del cortejo infantil por las calles. Incluso la banda de

[15] *Ibídem*, pp. 68-69.
[16] Archivo de la Curia Metropolitana de Granada.

música que acompañaba las andas estaba formada por niños[17]. Según consta en el Reglamento de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de ese mismo año, ésta era una cofradía agregada a la del Señor de la Humildad: "*Más al ver el entusiasmo que en Granada ha despertado por establecer cofradías para solemnizar los cultos de Semana Santa, aprovechando el artículo 39 del capítulo IV del reglamento de la Cofradía del Señor de la Humildad establecida también en nuestra Iglesia, en el que al hacer la clasificación de sus cofrades da un lugar a los menores de 16 años con el nombre de Noveles, dijimos, pues ninguna ocasión mejor que ésta para volver a establecer la dicha cofradía del Dulce Nombre de Jesús*"[18]. También se la denomina como "rama" de la Cofradía de la Humildad, teniendo que contar los nuevos miembros de esta sección infantil-juvenil con el visto bueno del Hermano Mayor de dicha cofradía penitencial. A pesar de ello, habrá que esperar a los años noventa, para que el Dulce Nombre de Jesús sea incorporado de forma oficial como titular de la Cofradía del Señor de la Humildad. A esta sección juvenil podían pertenecer los jóvenes menores de dieciséis años, los cuales acompañaban la imagen o la portaban sobre sus hombros. En el reglamento de 1927 se especifica que los jóvenes y niños de la Cofradía del Dulce Nombre, aunque estaban regidos por la Junta de Gobierno de la Cofradía de la Humildad, podían ejercer varios cargos, que se otorgaban según la asistencia de los mismos a los cultos y funciones de la corporación. Dichos cargos eran los de Hermano Mayor, que debía haber asistido puntualmente durante los doce meses del año a los cultos, el de Secretario, que además haber asistido como el anterior, debía poseer buenas dotes caligráficas, y otros como celadores, campanilleros y horquilleros, nombrados también entre aquellos que más asistencias tuvieran. Estos cultos consistían en la Exposición del Santísimo Sacramento los segundos sábados de cada mes por la tarde, y el domingo la Santa Misa con comunión general y posterior procesión claustral con la imagen del Dulce Nombre de Jesús. También se realizaba un triduo que comenzaba el 30 de diciembre y finalizaba el día 1 de enero que era la Fiesta Principal, y de igual modo debían asistir a los cultos de la Cofradía de la Humildad.

[17] Diario "*El Defensor*", Granada, 27 de abril de 1927.

[18] Reglamento de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, 1927, p. 6.

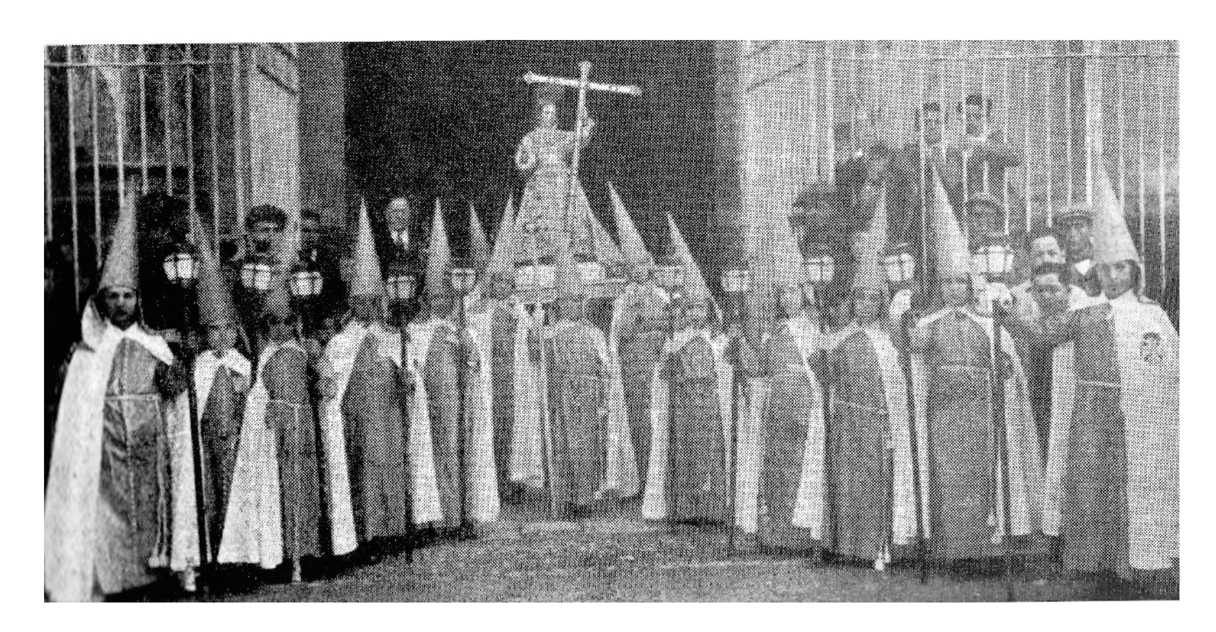


Fig. 2. *Primera salida de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Resucitado*, Anónimo, 1927. Foto: Granada Grafica.

Contaban con hábito propio compuesto por una túnica de raso color morado con botonadura blanca y capa de lana blanca con el escudo de la orden dominica bordado en el hombro, la indumentaria se completaba con un capillo del mismo color en seda confeccionado de tal modo que dejaba la cara descubierta, el hábito finalmente se ceñía con un cíngulo. Un elemento muy característico de esta Cofradía en todas sus salidas procesionales era el hecho de que los hermanos portaban faroles. Como no iba a ser de otra manera la sección juvenil también los portaba el sábado de Gloria en la procesión del Dulce Nombre de Jesús Resucitado, este hecho unido a la popular melodía de la época *"Por la carretera sube ¿quién sube, quién sube? Facundo con un farol, facundo con un farol…"*, hizo que aquel peculiar cortejo comenzara a ser conocido popularmente por los granadinos como los "Facundillos". En dicho cortejo, los cargos que hemos mencionado anteriormente realizaban unas funciones específicas. El niño Hermano Mayor iba delante de las andas de la Imagen y ordenaba cuando se debía de andar o parar, por otro lado el secretario era el encargado de portar la banderola. Respecto a los celadores y campanilleros, había tres campanilleros y un celador por cada diez cofrades en fila, ambos encargados de que la procesión fuera ordenada y realizara las paradas cuando así lo ordenara el Hermano Mayor. Los horquilleros eran los encargados de portar la imagen, tanto el Sábado Santo como en las procesiones mensuales por el claustro.

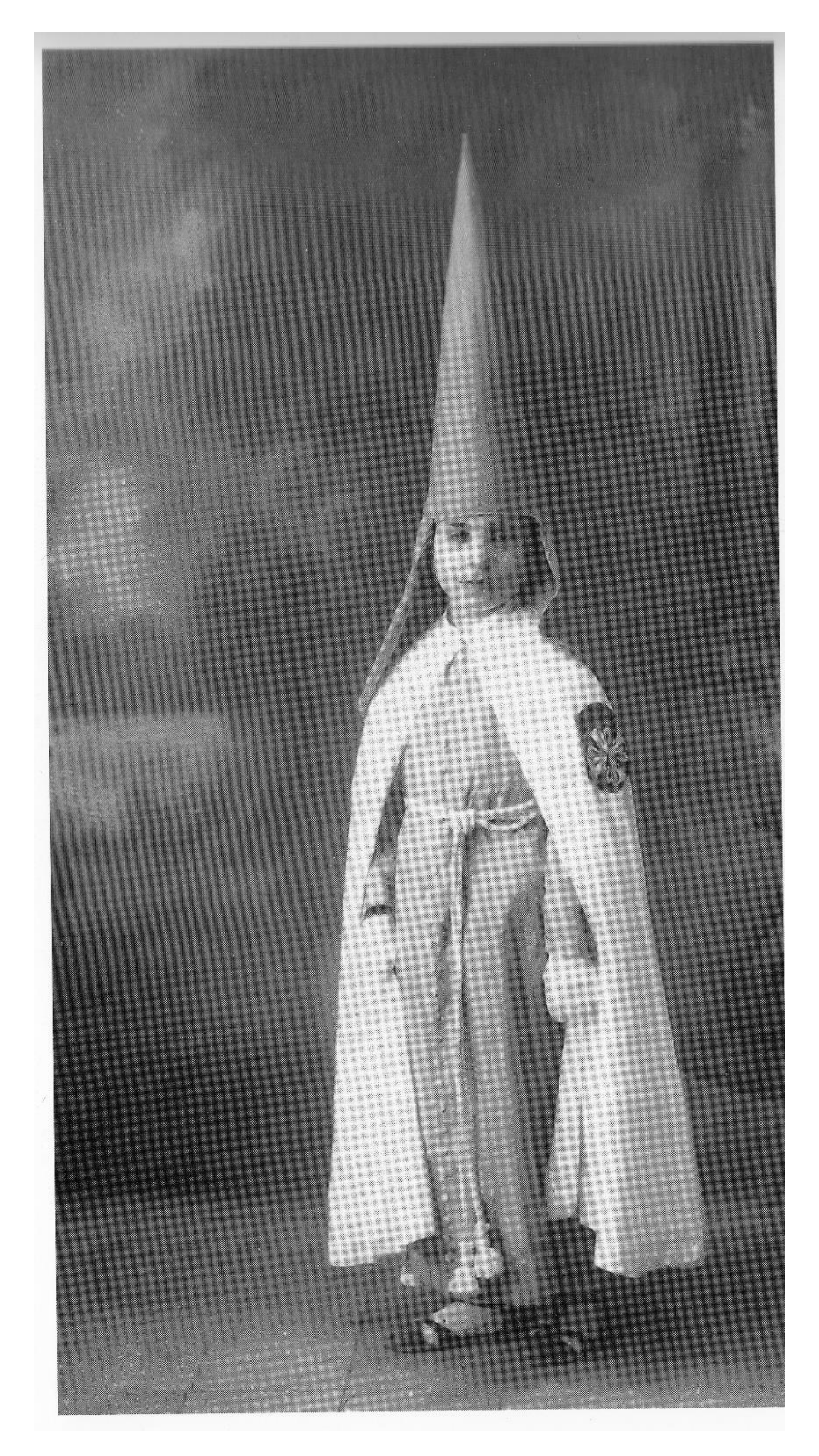


Fig. 3. *Nazareno de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Resucitado,* Trio Albeniz, 1927. Foto: Historia Gráfica de la Semana Santa de Granada.

Como ya hemos mencionado la primera salida procesional de esta imagen tuvo lugar en la tarde del sábado de Gloria de 1927. La procesión se mantuvo hasta el año 1931,

pero al año siguiente debido a las convulsiones sociales y políticas que azotaron nuestro país se suspendieron los desfiles procesionales de la ciudad. Pocos años después estalló la Guerra Civil lo que prolongó la ausencia de los "Facundillos" en las calles de la ciudad. Habría que esperar hasta el año 1943 para que el peculiar cortejo volviera a procesionar por las calles de la ciudad. Además de esta época se conoce que Eduardo Espinosa Cuadros realizo unas nuevas andas procesionales en color blanco y malva. Finalmente por circunstancias que desconocemos en el año 1946 la procesión sale por última vez.



Fig. 4. *Procesión de los "Facundillos"*, Fernando María Abras Roca, 1944. Foto: Colección particular.

De nuevo habría que esperar casi cuarenta años para que la procesión de los "Facundillos" volviera a recuperarse. Esta vez lo hizo de nuevo en el año 1981 una vez más a instancias de la Cofradía del Señor de la Humildad. En esta época la procesión se recupera como algo circunscrito al barrio del Realejo, ya que la procesión solía llegar únicamente a la Iglesia de San Cecilio. Además se cambió el día de la procesión que pasó de la tarde del Sábado de Gloria, como históricamente lo había hecho, a la mañana del Domingo de Resurrección. La imagen procesionó en distintas andas cedidas por distintas Cofradías y Conventos, tales como las de la Hermandad Sacramental de Churriana de la Vega o las de la Custodia del Convento de las Comendadoras de Santiago[19]. En los años 90 se decide dar un paso más y aprovechando la reforma estatutaria de la Cofradía del Señor de la Humildad se incorpora definitivamente como tercer titular de la Cofradía con la advocación del Dulce Nombre de Jesús. Uno de los factores que mayor impulso le ha dado a esta procesión es la participación de la imagen del Dulce Nombre en la misa de la mañana de Pascua en la Catedral de Granada desde el año 2002. Este hecho ha ocasionado que la procesión de los "Facundillos" discurra por las principales calles de la ciudad y la participación sea aún mayor.

Uno de los elementos más significativos en el cortejo de los "Facundillos", es la algarabía de niños tocando campanas de barro. Esta costumbre única en Granada se remonta a tiempos inmemoriales. Antonio Afán de Rivera y José Surroca y Grau ya mencionan en algunas de sus obras esta costumbre: *"El Sábado de Santo, al toque de Gloria, los niños tocan unas campanas de barro, y la mayor parte, se reúnen en la Catedral, siendo digno de notar el bullicio y la alegría de la niñez. Por las calles, los niños arrastran latas viejas y collares con cascabeles, haciendo un ruido ensordecedor"*[20]. Esta costumbre granadina venía a manifestar la explosión de libertad y júbilo ante el misterio de la Resurrección de Cristo, en contraposición al silencio y recatamiento que se imponía en Cuaresma y Semana Santa. La producción de ruido y algarabía ha estado asociado a manifestaciones paganas lo largo de la historia de las culturas y esto se ha mantenido en expresiones populares asociadas con el ritual católico. Al repique de las campanas y el encendido de las luces y luminarias en el interior de los templos tras la proclamación del Gloria, en la calle se expresaba la alegría disparando desde

[19] MARTINEZ GARZON, J. *Nuestra Semana Santa*. Granada, Ideal, 1996, p. 186.
[20] SURROCA Y GRAU, J. *Granada y sus costumbres*. Granada, Tij. de EL PUEBLO, 1911, p. 35.

las azoteas o tirando cohetes. Los niños por su parte hacían sonar las tradicionales "campanicas de barro" y aquellos que no podían permitirse comprarlas hacían ruido arrastrando latas o golpeando ollas y cacerolas. En el momento que comienza a salir la procesión del Niño Jesús Resucitado en 1927, como no podía ser de otro modo, el cortejo era acompañado por los niños del barrio del Realejo haciendo ruido con las campanas de barro que habían comprado por la mañana en la plaza del Realejo u otros elementos. Cuando se recupera la procesión en 1981 se retoma de nuevo esta costumbre que llega a nuestros días y que hace tan singular la procesión de los "Facundillos".

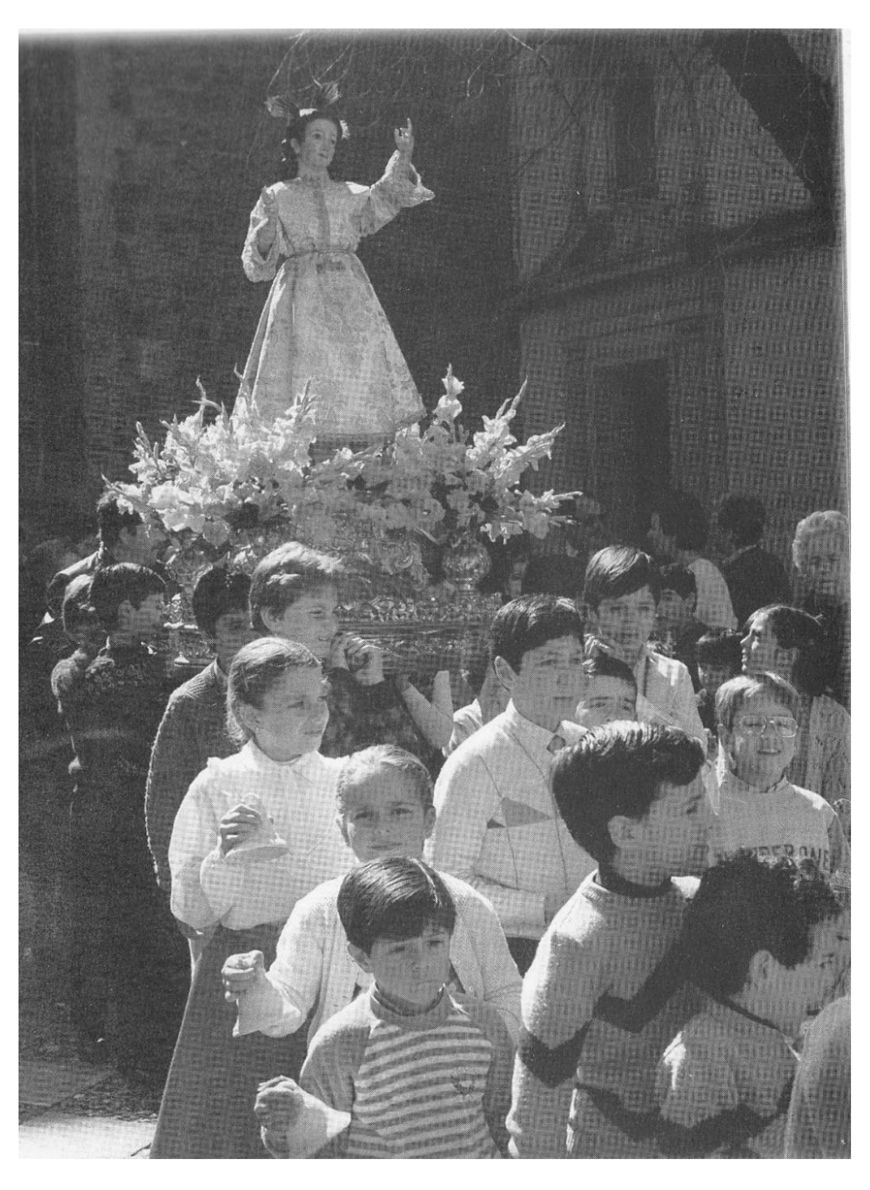


Fig. 5. *Recuperación de los "Facundillos",* Manuel Lirola García, 1986. Foto: Historia Gráfica de la Semana Santa de Granada.

La Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Gloriosos

Como ya hemos indicado durante los primeros años del siglo XX, Don José Alonso va a llevar cabo importantes esfuerzos con el fin de incrementar la devoción a la Virgen del Rosario y revitalizar su centenaria Archicofradía. Prueba de ello es que en octubre del año 1904 la Virgen del Rosario estrena el espléndido terno bordado en oro por las religiosas de la Congregación de Santo Domingo, camareras de la imagen, donado por la familia Rodríguez Acosta[21]. De igual modo en el año 1926 se estrena las andas procesionales realizadas por Eduardo Espinosa Cuadros, con motivos alusivos a la Batalla de Lepanto y los principales misterios del Rosario. Las andas fueron costeadas por sufragio popular[22].

Pero sin duda el momento que mejor nos ilustra ese afán de dar mayor auge a la devoción de la Virgen del Rosario se produce en la reunión de la Archicofradía del Rosario del 24 de Junio de 1927 en la cual Don José Alonso informa que va a crear una Cofradía de Semana Santa para procesionar la imagen histórica de la Virgen del Rosario el Sábado de Gloria. La idea fue secundada por un grupo de entusiastas devotos de la Virgen, a los que se unieron sobre todo muchos cofrades del Señor de la Humildad. Hay que decir que en aquellos años el ambiente de colaboración entre las Cofradías de la Parroquia era muy intenso. La Cofradía surgió con el título de Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Gloriosos y su primer hermano mayor fue Don José Martín Lagos. Es preciso aclarar que esta Cofradía surgió como corporación independiente a la histórica Archicofradía del Rosario, este hecho no quita que algunos miembros de la Archicofradía, como por ejemplo los horquillaros, también se integraran en la nueva Cofradía. La única vinculación que unía a ambas corporaciones era que la Archicofradía del Rosario cedía cada año su imagen titular a la nueva corporación. (Fig. 6.)

No podemos pasar desapercibido un hecho sin precedente dentro de la Semana Santa de Granada, pero que sin embargo si era muy habitual en otras provincias, y es que una imagen que se había concebido desde el siglo XVI con un carácter letífico ahora iba a ser usada como imagen pasionista, lo que suponía que cada año en Semana Santa la imagen realizara su salida procesional sin el Niño Jesús en sus brazos. De

[21] Diario “El Defensor”, Granada, 5 de junio de 1904.
[22] CORRAL LABELLA, A. *Nuestra Señora del Rosario, historia arte y devoción*. Granada, Archicofradía del Rosario, 2012, p. 33.

algún modo este hecho pudo pasar desapercibido durante los años en que la imagen procesionó el Sábado de Gloria, pero veremos cómo en 1935 la imagen comienza a procesionar otros días y además a ser acompañada por imágenes de Jesucristo de carácter pasionista. Es en este último caso cuando se hace más notorio el hecho de "caracterizar" a una imagen gloriosa de la Virgen como una imagen dolorosa.



Fig. 6. *Primera salida de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios gloriosos,* 1928. Foto: Granada Grafica.

La primera salida procesional tuvo lugar en la tarde noche del Sábado de Gloria de 1928. La imagen de la Virgen del Rosario procesionó en aquella ocasión tras la

imagen del Dulce Nombre de Jesús, poniendo el broche de oro a la Semana Santa de aquel año. Como ya hemos mencionado la imagen fue dispuesta con una estética fuera de lo usual en Granada, ya que se colocó sobre el paso del Señor de la Humildad bajo un palio de diez varales. Ésta fue la primera vez en la nueva Semana Santa de Granada, que una imagen se paseaba por sus calles bajo un paso de palio. Sin duda esta esplendorosa y novedosa presentación, creó gran impacto entre los granadinos. La Virgen además lucía su manto verde bordado en oro. Los penitentes que acompañaron la imagen lucieron un hábito blanco con capirote verde[23]. Por desgracia esta primera salida se vio frustrada por la lluvia cuando la imagen discurría a la altura de la plaza Bibarrambla. La procesión se mantuvo el Sábado de Gloria hasta el año 1934. De igual modo, hasta el año 1931 la imagen de la Virgen del Rosario salió tras la procesión de los "Facundillos".

Durante las convulsiones del año 1932 y los años de la Guerra Civil la imagen no procesionó, de hecho fue la última procesión que salió en la Semana Santa granadina en el año 1931. En el año 1935 la Cofradía decide cambiar de día para hacer estación de penitencia y comienza a salir el Martes Santo, de este modo vemos como se deja de lado por completo el carácter letifico de la corporación. Además durante los años cuarenta la imagen comienza a ser conocida popularmente en la Semana Santa como Virgen del Rosario en sus misterios Dolorosos, más acorde con el carácter que se estaba intentando conferir a la Hermandad. Finalmente en el año 1944 comienza a procesionar en la tarde noche del Miércoles Santo. Un año antes la imagen deja de procesionar bajo palio y estrena un fastuoso paso de madera tallada y dorada, obra de Nicolás Prados, con alegorías de la Batalla de Lepanto y el escudo de Álvaro de Bazán en el frontal, la idea inicial contemplaba que llevara una toldilla pero finalmente no fue así[24]. Entre los años 1948 y 1954 procesiona acompañada de la imagen de Jesús de la Paciencia, actual titular de la Cofradía de la Paciencia representando el segundo misterio de dolor, aunque ésta no sería la única imagen "Cristífera" que la acompañaría, ya que entre 1952 y 1960 también procesionó con la imagen de Jesús Nazareno del Convento de San Bernardo y en 1961 con la de Jesús de las Tres Caídas del Convento de Santa Isabel la Real. De hecho en el año 1952 surgen en el seno de la Cofradía la "Sección de Profesionales del Derecho",

---

[23] LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Breve historia de la Semana Santa de Granada.* Granada, Editorial Sarria, 2003, p. 71.
[24] Diario "*Patria*", Granada, 3 de abril de 1943.

colocada baja la advocación de Jesús con la cruz al hombro. La reunión de constitución tuvo lugar en la sede del Colegio de Abogados. Si nos fijamos esta sección surge en el momento en el que la imagen de la Virgen del Rosario comienza a ser acompañada por la imagen de Jesús Nazareno del Convento de San Bernardo.



Fig. 7. *Nuevo paso de Nuestra Señora del Rosario,* Fernando María Abras Roca, 1944.

En el año 1951 regresan los dominicos a Granada, convirtiéndose en párroco de Santa Escolástica y Rector del Templo Conventual de Santo Domingo el Padre Fray Manuel Crespo el día 2 de enero de ese mismo año. Vemos como a partir de este año comienza a estar presente la idea de que no era adecuado que una imagen letífica de tanta devoción y de tanta antigüedad como la Virgen del Rosario procesionara en Semana Santa con un carácter que no le era propio. Esta idea era defendida sobre todo por los Padres Dominicos y el arzobispado de Granada. De hecho el 12 de Marzo de 1951, el Arzobispo de Granada Don Balbino Santos Olivera envía un oficio a la Hermandad en el que pide que la junta de gobierno firme un documento comprometiéndose a que ese fuera el último año en el que procesionara la imagen de la Virgen del Rosario. El hermano mayor Don Alfredo Ramón Laca Primo

respondió con otra misiva en la que textualmente suplicaba de rodillas al prelado en nombre de la Cofradía que la imagen siguiera procesionando ya que sentían una profundísima devoción por esta imagen. Incluso el asunto llego a oídos de la Armada Española y el 8 de Noviembre del referido año, el secretario del Ministro de Marina escribe con gran preocupación al Capellán Real Don Cristóbal Romero Real, exponiéndole que les había llegado la noticia de que posiblemente la Virgen del Rosario no procesionara ya en la Semana Santa de 1952. A través de esta misiva le pide consejo y le expone el gran dolor que supondría este hecho ya que *"hay gran fervor en la Marina hacia esta imagen que llevara Don Álvaro de Bazán a la Batalla de Lepanto"*[25]. Finalmente el asunto se solucionó gracias a todas estas peticiones y la Imagen siguió procesionando en Semana Santa. Hay que tener en cuenta que en el año 1951 se asientan estrechos lazos de unión con la Armada Española. En ese año se hace Hermano Mayor honorario a la institución y a partir de entonces comienza a acudir anualmente una importante representación de la misma. Ese año por ejemplo acudió el Ministro de Marina Francisco Regalado Rodríguez, algunos Jefes y Oficiales granadinos así como la "Banda de Trompetas y Tambores de San Fernando" de la Marina de Guerra. Además desde ese momento comenzaron a rendírsele máximos honores militares a la imagen durante el desfile procesional. (Fig. 8.)

Un año después, en el año 1952 con el fin de dar mayor fortaleza a la cofradía pasionista que procesionaba a la imagen gloriosa, y a la propia Archicofradía del Rosario, en la reunión celebrada el 25 de Julio de 1952, se decide que la cofradía de penitencia pase a llamarse oficialmente "Cofradía de Semana Santa de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos" y a su vez pase a ser una rama dependiente de la Archicofradía del Rosario, hecho que se prolongó desde ese momento hasta los años 80. También, este cambio de título se produjo, ya que la Cofradía de penitencia aún conservaba el título de "Nuestra Señora del Rosario en sus misterios Gloriosos", algo que ya no tenía sentido por el evidente carácter penitencial que había tomado en los últimos años.

[25] Carpeta de Oficios de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos.



Fig. 8. *Altos mandos de la Armada en la procesión de Semana Santa de Nuestra Señora del Rosario,* 1951. Foto: Colección particular.

Sin duda el paso definitivo para estrechar lazos de unión con la Armada se produjo el día 9 de junio de 1958, día en el que se impuso el fajín de Capitán General, perteneciente al Ministro de Marina Don Felipe José Abárzuza y Oliva, a la Virgen del Rosario, así como su nombramiento como Capitán General de la Armada Española que se hizo efectivo días después[26]. En 1959, vuelve a surgir la idea de que la imagen no procesione más en Semana Santa, en este caso auspiciada por la Comunidad de Padres Dominicos. Como consecuencia de ello el Prior de Santa Cruz la Real envía una carta en que expone que por mandato de la comunidad de frailes, tras haber escuchado los deseos de la Archicofradía, ese sería el último año que la Imagen que la Virgen del Rosario procesionaria[27]. Sin embargo ante la inminencia de la Coronación Canónica y la problemática que conllevaba el asunto, se decidió que la Semana Santa de 1961 fuera definitivamente la última en la que "La Virgen de Lepanto" saliera en procesión el Miércoles Santo, a pesar de la oposición de la inmensa mayoría de los Cofrades y por supuesto de la Armada Española. De hecho al producirse este hecho muchos cofrades se dieron de baja de la Hermandad y en la

[26] B.O.E., nº 140, del 12 de junio de 1958.

[27]

Iglesia de San Matías fundaron la Cofradía de Jesús de la Paciencia, correspondiente al segundo misterio doloroso del Rosario.



Fig. 9. *Imposición del fajín de Capitán General a Ntra. Sra. del Rosario,* 1958. Fotografía: Archivo de la Archicofradía del Rosario.

Finalmente, la Archicofradía animada por el Padre Fray Manuel Crespo tomó la decisión de encargar a Aurelio López Azaustre una imagen "vicaria" que procesionara por las calles de la ciudad en representación de la Virgen del Rosario de Lepanto. Durante todo el año se le daría culto a la imagen de la Virgen del Rosario

Coronada, y la imagen vicaria estaría guardada en el camarín. Puesto que la imagen vicaria representaba a la Virgen del Rosario en la procesión, tal y como se recoge en los estatutos de la Archicofradía de 1961, ésta podía portar la Corona de la Coronación, así como las ropas y alhajas de la Virgen del Rosario y también se le podrían rendir honores militares durante la estación de penitencia. Este hecho se prolongó hasta 1985, momento en el que se desvinculan definitivamente la Archicofradía y la Cofradía Pasionista que pasa a depender de la Archidiócesis y no de los Dominicos. Debido a esto, la Cofradía de Jesús de las Tres Caídas encargó una nueva dolorosa a Miguel Zúñiga que no es vicaria de la Imagen de Nuestra Señora del Rosario Coronada, si no que por sí misma tiene una advocación propia y goza de popularidad en la Semana Santa de Granada, como es característico en las "cofradías de barrio".



Fig. 10. *Imagen vicaria de Nuestra Señora del Rosario,* Manuel Linares, 1968. Foto: Colección particular.

CONCLUSIONES

A grandes rasgos, podemos decir que es curioso ver como el devenir de la historia devocional granadina ha querido servirse de dos devociones y advocaciones netamente letíficas, hasta el punto que hoy en día no entenderíamos algunas de nuestras cofradías pasionistas o de penitencia sin estos hechos.

A lo largo de la Edad Moderna, las cofradías de gloria siempre fueron las más potentes devocionalmente, hasta que en el siglo XX, es la propia Granada "cofradiera" emergente, la que recurre a ellas desde el cariz pasionista, para devolverles el esplendor de antaño y a su vez aprovecharse de ese boato e importancia que arrastraban a sus espaldas.

Sin duda fueron los vecinos del barrio del Realejo, los que supieron recuperar para sus dos devociones dominicanas más queridas un nuevo matiz, el de la auspiciante y joven Semana Santa de los años 20, puesto que hasta ese momento sólo habían conocido las glorias y desventuras que su carácter letífico les obsequió en la que ya era su centenaria historia. Especialmente, en el caso de la casi desaparecida Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús, ya que la del Rosario pervivía pese a los altibajos en la Granada del momento, supuso un tímido resurgir, que ya en el último cuarto del siglo XX se vería consolidado con la feliz recuperación llevada a cabo por la Cofradía del Señor de la Humildad.



VIVENCIA Y AUGE DE LA SEMANA SANTA ANDALUZA EN CATALUÑA

Marina Puente Matas

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 290-299

La celebración de la Semana Santa "a la andaluza" en tierras catalanas comienza con las oleadas migratorias más fuertes de una tierra a otra. Éstas se dan de manera más intensa a partir de mitades del siglo XX. Hemos de comprender que la impulsora y protagonista de esta Semana Santa a la que hago referencia será eminentemente, la clase obrera, puesto que las personas emigradas van a buscar el trabajo que no tienen en sus tierras. Es por ello que se concentran en las zonas más industrializadas, es decir, en el área metropolitana de Barcelona y en las zonas limítrofes de ésta: *Mataró, Barberà del Vallés, l'Hospitalet de Llobregat, Cornellà, Santa Coloma de Gramanet, Terrassa* y *Sabadell*… son algunas de las ciudades y pueblos, aparte de Barcelona capital en donde hay mayor concentración de población andaluza.

Las condiciones de vida que tuvo esta población al llegar a Cataluña fueron pésimas, y a esto hay que sumarle el rechazo y la marginación que sufrieron por parte de la mayoría de la sociedad catalana. La Semana Santa fue el primer acto público que celebraron los andaluces en calles catalanas[1]. Por ello, la mayoría de hermandades –normalmente los Centros Andaluces o Casas Andaluzas de dónde surgen– se crean en barrios obreros por la composición de clase en su mayoría obrera de los emigrados, como ya he mencionado anteriormente. El sentido de estas manifestaciones no es otro que el de reforzar la autoestima y la identidad andaluza, los iconos son, en realidad, reproducciones de otros iconos que son símbolos de identidad[2]. No en todos los casos, pero sí, por ejemplo, en una de las hermandades con más tradición y más reputada como es La Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y la Esperanza (Figs. 1 y 2), a semejanza de la de Sevilla, que cuenta con reproducciones de sus imágenes no sólo en Cataluña sino, por ejemplo, en Madrid. Por otro lado, hay otros casos en que simplemente se trata de reproducción de la tradición en sí y no del icono en particular, como es el caso de la Hermandad de Santa María de las Arenas de Terrassa, en que su *Virgen de las Angustias* (Fig. 3) no era una imagen pensada para ser procesionada y no tiene nada que ver con el pueblo al que hace referencia el centro andaluz al que pertenece la imagen, Nueva Carteya.

[1] MARTÍN DÍAZ, E. *La emigración andaluza a Cataluña. Identidad cultural y papel político*. Sevilla, Fundación Blas de Infante, 1992, p. 136.
[2] MORENO NAVARRO, I. "Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía", en *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Coloquio Internacional, Granada, Ed. Universidad de Granada, 1990, p. 99.



Fig. 1. *Jesús del Gran Poder*, Julio Pérez Ripoll, 1971, Iglesia de San Agustín, Barcelona. Foto: Web Hermandad del Gran Poder y la Esperanza Macarena. http://www.barnacofrade.com/granpodermacarena/fotos/cuaresma_y_procesiones_2009/index.html. Libre descarga.



Fig. 2. *Nuestra señora Esperanza Macarena*, José Barbero Rodríguez, 1963, Iglesia de San Agustín, Barcelona. Foto: Web de la Hermandad del Gran Poder y la Esperanza Macarena. http://www.barnacofrade.com/granpodermacarena/fotos/cuaresma_y_procesiones_2009/index.html.n Libre descarga.



Fig. 3. *Virgen de las Angustias,* autor y año desconocidos. Centro Andaluz de Nueva Carteya, Terrassa (Barcelona). Foto: Marina Puente Mata.

En muchas ocasiones, la participación de la Iglesia es prácticamente inexistente pero el ritual colectivo y la significación simbólica de la participación en él son idénticos[3].

[3] *Ibídem*, p. 99.

Uno de los casos más famosos es el de la cofradía 15 + 1 (Fig. 4), de *l'Hospitalet de Llobregat*, se trata de una entidad laica con unos estatutos civiles y que no depende de ninguna iglesia[4], así, el paso no se dirige a una iglesia sino a un hospital. Otro ejemplo similar es el de la ya mencionada Hermandad de Santa María de las Arenas de Terrassa en la que sí que los pasos salen de la parroquia del barrio aunque *la Virgen de las Angustias* se guarda en el Centro Andaluz de Nueva Carteya. Incluso una de las hermandades más prestigiosas en la actualidad como es la de la Jesús del Gran Poder y la Esperanza Macarena de Barcelona, en sus inicios –a mediados de los 60– hubo enfrentamientos con el párroco aunque después de este inicio conflictivo, tuvo apoyo por parte tanto de la iglesia católica como de las instituciones –llegando a tener de hermanos mayores honorarios al Rey… ¡y a Franco! –. En el caso particular de esta hermandad, al ser del centro de la capital catalana, toda la estética que envuelve la celebración es muy parecida a la de cualquier ciudad andaluza. Sin embargo, existen grandes diferencias con los desfiles procesionales de Semana Santa que tienen lugar en los barrios periféricos de las ciudades industriales, donde normalmente se celebran al margen de la Iglesia Católica. Estéticamente, los desfiles guardan la mayoría de veces escasa relación con los existentes en Andalucía, debido a la precariedad de medios de los que disponen[5]. Esta falta de medios hace que haya un incremento de la identificación de los participantes con todo lo injusto y marginal que tiene la historia de la Crucifixión del Mesías[6], sintiéndolo como otra persona más sin recursos como ellos mismos… Esto no es una cosa que se dé exclusivamente en Cataluña, puesto que, en Sevilla, con una carrera oficial de 60 hermandades[7], hay otras cuantas, las llamadas "hermandades de vísperas" que quedan fuera del recorrido oficial y no pueden salir en Semana Santa. Además de éstas, existen otras tantas conocidas popularmente como "hermandades pirata", que no se regulan a nivel eclesiástico sino que tienen estatutos civiles. El fenómeno es tal que la iglesia al ser consciente de ello –como acabó pasando con la hermandad de Jesús del Gran Poder y la Macarena de Barcelona y, como ha llegado a pasar en Sevilla con la hermandad de Pino

[4] CABEZA, A. La fe en la tradición de los 15 +1. Barcelona, ABC, 2014 (consulta: 25-04-2016), http://www.abc.es/catalunya/20140418/abci-tradicion-201404171409.html.
[5] MARTÍN DÍAZ, E. *La emigración andaluza…,* op. cit*.,* pp. 136-141.
[6] *Ibídem*, p. 142.
[7] En el 2016, eran 70 las hermandades que procesionaron aunque de éstas hay 10 que no participaron de la carrera oficial. PM, P. Procesiones Sevilla Semana Santa 2016: Horario e itinerario. Lainformación.com, 2016 (consulta: 03/01/2017). http://www.lainformacion.com/religion-y-credos/Procesiones-Sevilla-Semana-Santa-2016-horario-itinerario_0_897511424.html.

Montano, que en su origen era "pirata" y ahora está reconocida y erigida como hermandad–, prefiere acoger en su seno a dichas corporaciones que tenerlas fuera.



Fig. 4. *Nuestro Padre Jesús Resucitado*, autor y año desconocidos, Sede Asociación 15+1, l'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Foto: Twitter de la Asociación 15 + 1, @cofradia15mas1. Libre descarga.

El modo de sentir y vivir la Semana Santa por el pueblo andaluz que queda lejos de lo oficial de la iglesia católica viene dado, entre otros, porque:

> *"Toda religión; aunque se presente como única en sus planteamientos teológicos y rituales, no lo es en la forma de vivirla que tiene cada sociedad […]. Esto se explica porque el común de las gentes, antes y ahora, reinterpretaron los mensajes doctrinales pasándolos por el filtro de su propia cultura y, en general, muestran poco interés por disquisiciones teológicas'*[8].

[8] RODRÍGUEZ BECERRA, S. *La Semana Santa de Andalucía: algo más que una manifestación religiosa.* Madrid, Trotta, 2011, p. 237.

Así pues, muy lejos de las disquisiciones teológicas y muy cerca de la temida idolatría, ahí están estas manifestaciones de religiosidad popular. Al contrario de lo que dicen las sagradas escrituras, tanto Dios como su madre están hechos a "*imagen y semejanza*" de los que los contemplan[9]. Por ello ha de ser "*esa*" imagen determinada, Dios y su madre están individualizados y humanizados[10]. A la divinidad se la tutea, no se la trata de usted, se le habla como si fuese un familiar más.

Es un hecho que la vinculación con hermandades se ha convertido en una manera de mantener el contacto con la comunidad de origen –o bien la comunidad de origen de los padres– de reforzar el arraigo a una identidad que, en muchas ocasiones es imaginada y recreada pero da sentido y explicación al individuo en el grupo. Dentro de la globalización y todas las incertidumbres a nivel identitario que genera, el pertenecer a una hermandad genera lo contrario, certezas[11].

El auge de la Semana Santa, en este caso, en Cataluña no es sólo de ésta sino en general, de las celebraciones que tienen que ver con la religiosidad popular. Cabe romper un lugar común, ya que se podría pensar que una vez la generación de emigrantes andaluces instalados en Cataluña fallezcan, ya no se celebrarán más este tipo de fiestas. Este razonamiento viene de pensar que estas manifestaciones son nostálgicas o folklóricas –es decir que intentan reproducir parte de su folklore y no de su cultura–. No obstante, ocurre todo lo contrario y es que hay mucha participación de la juventud catalana –mayoritariamente hijos de andaluces– en la celebración de la Semana Santa. La familia nuclear sigue siendo uno de los lugares fundamentales de enculturación de los individuos, de este modo, la mayoría de los hogares de los emigrantes andaluces tienen una carga potente de etnicidad andaluza y con ello se da que la segunda generación tienen dificultades para tomar como propios los valores, comportamientos y actitudes concretas de la etnicidad catalana[12]… El paso del tiempo no ha hecho que la autoconciencia de etnicidad andaluza en Catalunya desaparezca[13]. Aún y así, se ha convertido en una fiesta que

[9] FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 359-381.
[10] RINA SIMÓN, C. *Los imaginarios franquistas y la religiosidad popular (1936-1949).* Badajoz, Diputación de Badajoz, 2015, p. 219.
[11] *Ibídem.,* p. 215.
[12] MARTÍN DÍAZ, E. *La emigración andaluza…,* op. cit.*,* p. 196.
[13] *Ibídem*, p. 197.

va más allá de la propia identificación con la etnicidad andaluza y es que atrae a todo tipo de públicos.



LAS CRUCES DE PLATA DE LOS NAZARENOS DE CÓRDOBA

María del Amor Rodríguez Miranda

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN:978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 300-333

ESTADO DE LA CUESTIÓN[1]

En el año 1994 se publicaron dos artículos muy interesantes sobre esta temática, poniéndose por primera vez en evidencia el interés que despertaban este tipo de piezas[2]. En ellos se presentaba un catálogo de cruces de nazarenos elaboradas en plata y otros materiales, como la taracea, el mármol…, de toda España. Resultando muy destacable que de todas las que se presentaron, hubiera una superioridad más que evidente de las cordobesas. Después de estos dos capítulos, nada más se ha escrito sobre el tema, salvo pequeños epígrafes en libros específicos de Semana Santa o de historia de determinadas cofradías. En el año 2014, en el V Congreso de advocaciones sobre Jesús Nazareno se mostró un pequeño avance sobre la historia de algunas de estas piezas[3]. El presente escrito servirá para aglutinar y enseñar todas las cruces que existen en la actualidad, mencionar las desaparecidas y se completa con un estudio sobre la posible existencia o no de similitudes con otras provincias[4].

Las obras dedicadas a las crónicas de las cofradías nazarenas son bastante abundantes. Aranda Doncel escribirá sobre la Hermandad de Jesús Nazareno de Córdoba capital[5], La Rambla[6], Pozoblanco[7] y Castro del Río[8], entre muchas de sus

---

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Grupo de Investigación y Tecnología de Bienes Culturales (INTECBIC), HUM-428.

[2] CARRERO RODRÍGUEZ, J. "Cruces de nobles materiales en las imágenes procesionales de Jesucristo, España", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla, Ed. El Monte, Caja de Sevilla y Huelva, nº 413 (marzo, 1994), pp. 23-30; y CARRERO RODRÍGUEZ, J. "Cruces de nobles materiales en las imágenes procesionales de Jesucristo, España", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla, Ed. El Monte, Caja de Sevilla y Huelva, nº 415 (abril, 1994), pp. 35-42.

[3] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena: la cruz de plata en Córdoba y evolución histórico y artística", en *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno, "Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción, cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas*". Puente Genil, Ed. Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 403-411.

[4] Anotar qué a pesar de haberse realizado una búsqueda sistemática y muy concienzuda de la existencia en cada una de las localidades de la provincia cordobesa, es posible que se haya podido escapar alguna.

[5] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La Cofradía de Jesús Nazareno*. Córdoba, Ed. Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1989.

[6] ARANDA DONCEL, J. *Jesús Nazareno en la Semana Santa de La Rambla*. Córdoba, Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1998.

[7] ARANDA DONCEL, J. *La hermandad de Jesús Nazareno de Pozoblanco (1605-2005).* Pozoblanco, Ed. Ayuntamiento de Pozoblanco y Hermandad de Jesús Nazareno, 2006.

[8] ARANDA DONCEL, J. *Jesús Nazareno y la Semana Santa de Castro del Río.* Castro del Río, Ed. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Castro del Río y Ayuntamiento de Castro del Río, 2003.

obras impresas. Cabra fue estudiado por Moreno Hurtado[9]; Espejo por Ventura Gracia[10], Puente Genil por Aires Rey[11], Lucena por Villar Movellán y López Salamanca[12], Rute por García Jiménez[13], Aguilar de la Frontera por Espino Jiménez[14] y Villafranca de Córdoba por Segado Gómez[15]. Fernán Núñez puede conocerse a través del catálogo de una exposición que fue realizada en el año 2000[16], Montoro por Ortíz García[17] y Priego de Córdoba por Peláez del Rosal[18].

A estos monográficos hay que unir los volúmenes especializados sobre la Semana Santa de algunos pueblos, que cuentan con capítulos muy interesantes de las hermandades nazarenas. Entre ellos están el de Aranda Doncel[19] y otro de Roldán Doncel[20] sobre Baena; Garrido Ortega[21] y un catálogo sobre una exposición de enseres cofrades[22] para Cabra; Rodríguez de Millán Fernández, López Salamanca[23]

[9] MORENO HURTADO, A. *Historia de la Real Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1586-1986).* Cabra, Ed. Cabra, La opinión, 1987 y *La cofradía de Jesús Nazareno de Cabra,* https://books.google.es/books?id=Mu0ZAwAAQBAJ, 2014.
[10] VENTURA GRACIA, M. *La hermandad del Nazareno en la Semana Santa de Espejo (1633-2008).* Espejo, Ed. Ayuntamiento de Espejo, 2009.
[11] AIRES REY, J. L. *Puente Genil nazareno: antropología, historia, arte, tradición.* Puente Genil, Ed. Diputación Provincial de Córdoba, 1990.
[12] VILLAR MOVELLÁN, A. *Cofradía de Jesús Nazareno: la influencia histórico-artística del Terrible: 1595.* Puente Genil, Ed. Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2003 y LOPEZ SALAMANCA, F. *La Archicofradía de Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia.* Córdoba, Ed. Tenllado, 2000.
[13] GARCÍA JIMÉNEZ, B. *En torno a Jesús Nazareno (Rute, 1624-1999).* Rute, Ed. Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores, 1999.
[14] ESPINO JIMÉNEZ, F. M. *Historia de la Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera.* Montilla, Ed. Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2002.
[15] SEGADO GÓMEZ, "Historia de la Hermandad de Jesús Nazareno de Villafranca de Córdoba", en ARANDA DONCEL, J. (Coord.) *Actas del I Congreso Internacional de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno.* Córdoba, Ed. Adisur, 1991, Vol. II.
[16] *La cofradía de Jesús Nazareno de Fernán Núñez: cuatro siglos de historia.* Córdoba, Ed. Vistalegre, 2000.
[17] ORTÍZ GARCÍA, J. *Reconstrucción de la historia de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Montoro a través de sus documentos (Siglos XVI-XX).* Córdoba, Ed. Litopress, 2003.
[18] PELÁEZ DEL ROSAL, M. *Historia de la Real Pontificia Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Priego de Córdoba (1593-1993),* Priego de Córdoba, Ed. Revista Fuente del Rey, 3 Vol., 1993-1994.
[19] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa en Baena durante los siglos XVI al XX.* Córdoba, Ed. Andalucía Gráfica, 1995.
[20] ROLDÁN DONCEL, J. *La Semana Santa de Baena: reseña histórica, gráfica y descriptiva.* Baena, Ed. Talleres Gráficos de Baena, 1965.
[21] GARRIDO ORTEGA, J. *La Semana Santa en Cabra: desde la historia y la antropología.* Córdoba, Ed. Obra social y cultural Cajasur, 1995.
[22] JIMÉNEZ MONTES, A. R. *Patrimonio cofrade egabrense: elementos y enseres de las cofradías de Cabra.* Cabra, Ed. Ayuntamiento de Cabra y Agrupación General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Cabra. 2003.
[23] RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, J. y LÓPEZ SALAMANCA, F. *Orígenes de la Semana Santa: sus inicios en Lucena.* Lucena, Ed. Tenllado, 2000.

y Palma Robles[24] con Lucena; Aranda Doncel junto a Estrada Carrillo en Luque[25], y Aranda Doncel sobre Santaella[26], Montoro[27], Castro del Río[28] y Aguilar de la Frontera[29].

Y, por último, hay otro tipo de obras más genéricas, con epígrafes de cada pueblo y en ellos, sus correspondientes párrafos sobre las cofradías de Jesús, como *La Pasión de Córdoba*[30], obra dispuesta en 5 tomos; las *Actas del Congreso Internacional de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*[31], las *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*[32] y las *Actas del Congreso Nacional la Advocación de Jesús Nazareno*[33].

INTRODUCCIÓN A LA IMPORTANCIA DE LAS CRUCES DE PLATA CORDOBESAS, COMPARATIVAS Y OTRAS APRECIACIONES DE INTERÉS

El hecho de que Córdoba sea uno de los núcleos más importantes de España dentro de la historia de la platería es innegable. Fue una ciudad donde se llegó a contabilizar una cifra media nada desdeñable de 100 nuevas aprobaciones a plateros por década

[24] PALMA ROBLES, J. "Sobre las primitivas constituciones de la Venerable Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Lucena", *Crónica de Córdoba y sus pueblos*. Ed. Asociación de Cronistas Oficiales, nº 17 (2010), pp. 155-166.
[25] ARANDA DONCEL, J. y ESTRADA CARRILLO. *Historia de la Semana Santa de Luque (1516-1992).* Córdoba, Ed. Diputación Provincial de Córdoba, 1993.
[26] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa de Santaella durante los siglos XVI al XX.* Santaella, Ed. Círculo de Labradores, 1998.
[27] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa de Montoro: siglos XVI-XX.* Montoro, Ed. Agrupación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 1993.
[28] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa de Castro del Río (1564-1900).* Castro del Río, Ed. Círculo de Artesanos de Castro del Río, 1987; e *Historia del Hospital de Jesús Nazareno de Castro del Río (1741-1991).* Córdoba, 1992.
[29] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa de Aguilar de la Frontera durante los siglos XVI al XX.* Córdoba, Ed. Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera y Diputación Provincial de Córdoba, 1994.
[30] ARANDA DONCEL, J. y VILLAR MOVELLÁN, A. *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Ed. Tartessos, 5 Vol., 2000.
[31] ARANDA DONCEL, J. (Coord.) *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Baena, Ed. Adisur, 1991.
[32] ARANDA DONCEL, J. (Coord.) *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, Ed. Cajasur y Diputación Provincial de Córdoba, 2 vol., 1997.
[33] ARANDA DONCEL, J. (Coord.) *Actas del Congreso Nacional "La Advocación de Jesús Nazareno"*. Pozoblanco, Ed. Ayuntamiento de Pozoblano, 2 Vol., 2007.

desde 1725 a 1804, con picos de 140 ingresos en la década de 1775 a 1785[34]; mientras en otras provincias como Sevilla, la cifra de talleres en 1765 era de 83 en total[35].

La producción argéntea va a tener en el mundo cofrade un foco de gran desarrollo y son muchas las tipologías que se utilizan para engalanarlos, desde los propios pasos de las imágenes, pasando por diferentes piezas del cortejo procesional, como cruces de guía, varas presidenciales, libros de regla…, y entre los elementos que sirven para embellecer las imágenes: coronas procesionales, medias lunas, pedestales, corazones, puñales, para las figuras marianas y potencias, coronas de espinas y las cruces de plata para las efigies masculinas. En estas últimas se va a centrar este estudio. Diferentes advocaciones cristíferas portan una cruz: Niños Jesús, crucificados, caídos y nazarenos; incluso, marianas, como las angustias. Abarcar todas ellas sobrepasaría con exceso los límites del presente ensayo debido al gran número de piezas que hay repartidas en Córdoba y provincia, por lo que se concentrará este análisis sólo en las cruces nazarenas, esperando que posteriores investigaciones permitan completarlo en su totalidad.

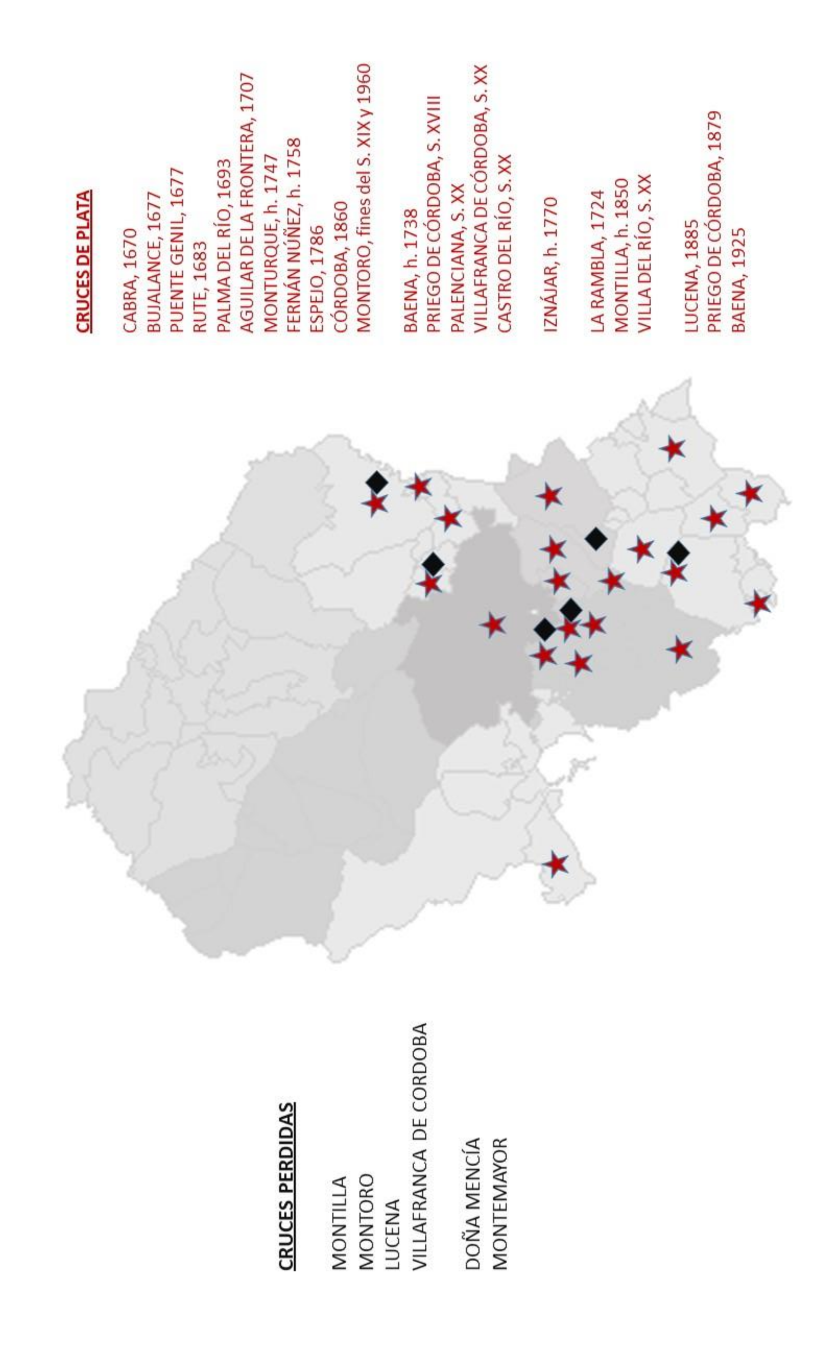
Como se acaba de mencionar, la cantidad de cruces elaboradas en plata y destinadas a hermosear la figura de Cristo Nazareno es bastante elevada (Anexo I). Tras elaborar una catalogación exhaustiva, pueblo por pueblo de nuestra provincia, se extraen los primeros datos, muy reveladores, de esa superioridad numérica, y probatorios de la misma. Incluida la capital cordobesa, son 75 localidades las examinadas. Se han podido contabilizar 25 cruces recubiertas por chapa de plata y alguna en plata blanca de Meneses o con un ribete en el filo de sus brazos. Lo que da como resultado que un 32% aproximadamente de ellos posea una cruz de plata.

¿Qué ocurre con el 68% restante? Este porcentaje se vio fue muy mermado por culpa de la Guerra Civil. De hecho está constatado documentalmente que existieron al menos seis ejemplares más de plata. Montemayor y Doña Mencía las perdieron para siempre y sus hermandades compraron un nuevo modelo de tipo arbóreo. Por otro lado, hay otros cinco pueblos en los que tras la desaparición de su cruz de plata, se adquirió una nueva: Lucena, Montoro, Montilla, Priego de Córdoba y Villafranca de

[34] VALVERDE FERNÁNDEZ, F. *El colegio-congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, Ed. Universidad de Córdoba, 2001, p. 711.
[35] SANZ SERRANO, M. J. *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pp. 153.

Córdoba. Las cruces de Villafranca de Córdoba, las dos de Priego de Córdoba, la de Montilla y una de las dos que hay en Lucena fueron compradas en la segunda mitad del siglo XIX, mientras que la de Montoro y la otra de Lucena en el siglo XX.

Por otro lado, se encuentran aquellas localidades, con imágenes cristífiras que llevan cruces de madera de brazo plano que siguen la estética de la mayoría de los modelos argénteos: Fuente Tójar, Guadalcázar, Luque o Montalbán de Córdoba, por ejemplo.



ANEXO 1: Cuadro clasificatorio de las cruces de plata existentes en la provincia de Córdoba y las perdidas. Elaboración: María del Amor Rodríguez Miranda [MDARM].

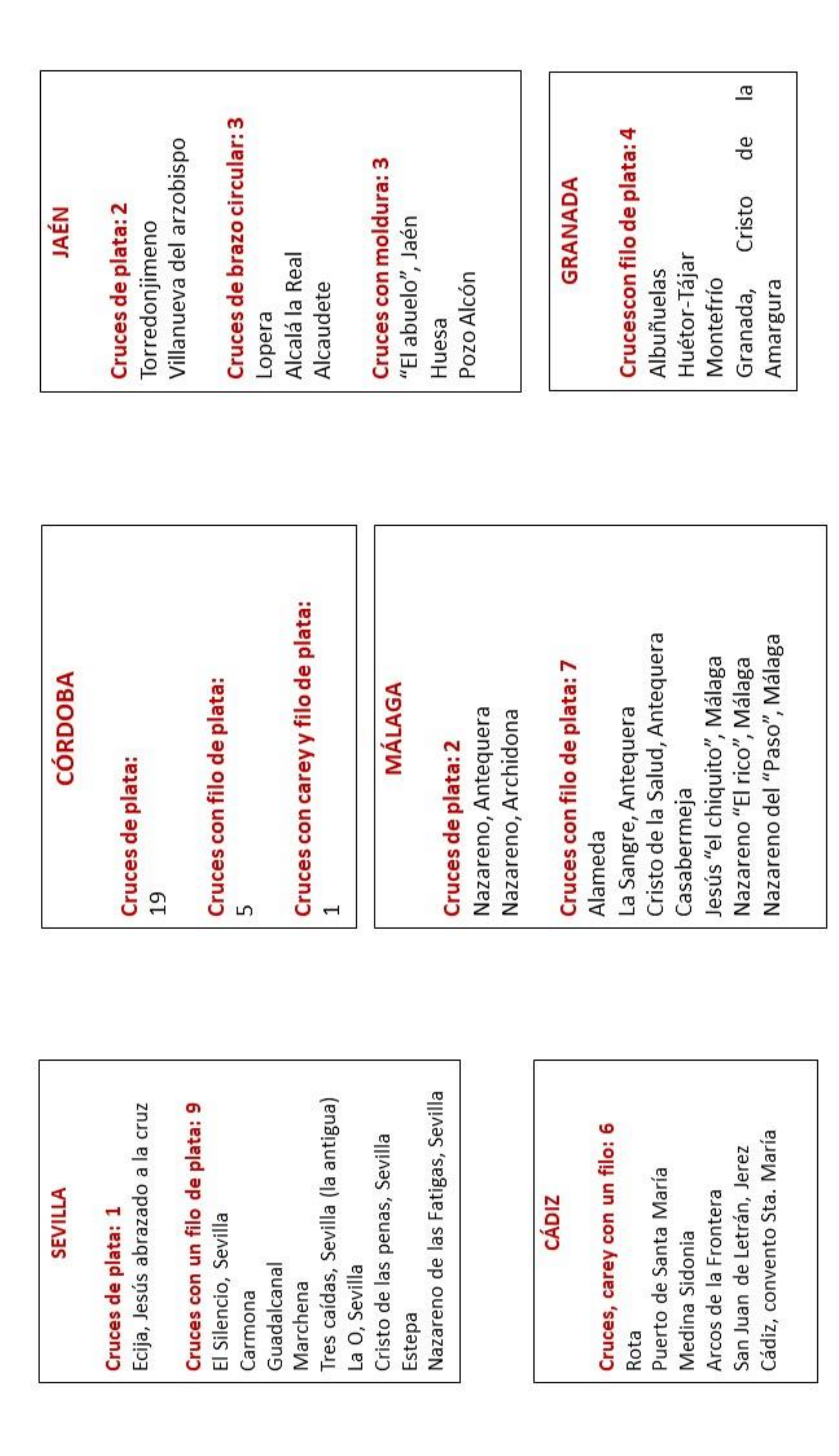
En el resto, cerca de la mitad, ocurren dos casos. En el primero están aquellos que reorganizan su cofradía en el último tercio del siglo XX, tras las pérdidas de la guerra civil, adquiriendo nuevas imágenes y dotándolas de cruces arbóreas de brazo circular, de claro influjo sevillano, con cantoneras metalizadas o bien en plata. Por otro lado, restan un reducido número de villas, de escasa población y localizadas sobre todo en la serranía norte, donde la tradición cofrade se reduce tanto que en algunos de ellos no existe cofradía nazarena y en otros, ni siquiera se celebra ningún tipo de manifestación procesional en toda la Semana Santa.

La tipología de la cruz nazarena cordobesa la hace única y coloca a Córdoba en un lugar prominente. No se va a encontrar ni ninguna otra provincia andaluza con un número de cruces en plata tan elevado ni fuera de Andalucía, donde la singularidad cofrade es totalmente diferente al Sur peninsular. Es cierto que existen algunos ejemplares en provincias limítrofes, pero cada una con sus propias peculiaridades. Sevilla, Málaga y Granada van a ser las provincias más cercanas a Córdoba, seguidas de Jaén y Cádiz por ese orden, y, por último, Huelva y Almería. (Anexo II).

En este cuadro se puede ver qué en Sevilla, que es la provincia más cercana, hay unas catorce imágenes en cuanto a número de piezas, contabilizando nazarenos y otras advocaciones. Esos ejemplares están realizados en plata[36] y otros en carey y/o taracea, que se completa con el metal y otros materiales, como puede ser el nácar[37]. Este tipo será también muy frecuente en Granada, no así en Córdoba donde sólo existe un modelo de este tipo, el de Iznájar, cuyo origen muy probablemente esté en la provincia granadina. Es importante añadir que todas ellas fueron elaboradas a partir del siglo XVIII y la mayoría es del XX.

[36] El único nazareno sevillano con cruz de plata es el Cristo abrazado a la cruz de la iglesia de Santa Cruz de Écija (Sevilla). Los demás corresponden a otras advocaciones, como son el Cristo de la Paz de Osuna (Sevilla), el Niño Jesús de la Cofradía del Dulce Nombre, el Cristo de la Paz y el de la Veracruz, los tres en Marchena (Sevilla).

[37] En cuanto a los que utilizan la cruz de carey están: el Cristo de las Penas de San Vicente (Sevilla), el nazareno de la iglesia de San Sebastián de Estepa (Sevilla), el Nazareno del "Silencio" de San Antonio Abad (Sevilla), el nazareno de la iglesia de San Bartolomé de Carmona (Sevilla), la cofradía de la parroquia de Santa María de la Asunción de Guadalcanal (Sevilla), el nazareno de la iglesia de San Miguel (Marchena), el nazareno de la hermandad de la O –en la parroquia del mismo nombre- de Sevilla realizada en 1731 por José Domínguez, el Cristo de las Tres Caídas de la hermandad de la Esperanza de Triana en la capilla de los marineros del siglo XIX y un pequeño Nazareno del siglo XVIII, que está ubicado en una capilla lateral de la actual parroquia de la Magdalena y llamado "Nazareno de las Fatigas", los tres en Sevilla capital.



ANEXO II: Cuadro identificativo de los Nazarenos que poseen cruz de plata o parecida en las diferentes provincias andaluzas. Elaboración: MDARM.

Hacia el Oeste, en Granada, lo más predominante va a ser esa cruz de carey, con aplicaciones de taracea, que se ha mencionado anteriormente. Es en esta provincia donde sea más frecuente y más típica[38]. Aunque también se pueden encontrar algunos ejemplares, pero muy escasos de cruz de chapa de plata[39], en diferentes advocaciones. En cuanto a la fecha en las que fueron elaboradas, ocurre como en Sevilla, son a partir del setecientos, salvo la de la Virgen de las Angustias que es de finales del seiscientos.

El caso de Málaga es algo más similar a Córdoba en cuanto a tipologías, pero no así en número, ya que es muy inferior. Aquí se pueden encontrar cruces elaboradas en madera, con brazo plano, que llevan un filo de plata o chapa calada[40] y uno sólo con placas de plata que cubren la totalidad de la pieza[41]. Al igual que en los casos anteriores, son ejemplos todos ellos del siglo XVIII y posteriores. Siguen los mismos postulados que las cordobesas, lo que puede ser relativamente normal, ya que es en una provincia donde está constatado documentalmente que existió un fuerte vínculo comercial con otras provincias tanto andaluzas como castellanas, durante todo el siglo XVIII y parte del XIX, gracias a una serie de rutas mercantiles que los plateros comerciantes cordobeses seguían anualmente[42]. Tráfico, por otro lado, del que los

---

[38] Entre estos modelos se encuentran: la cruz del nazareno de Albuñuelas (Granada) realizada en carey con cantoneras de plata, el de Húetor-Tájar –una obra del siglo XX del mismo estilo-, el Nazareno de Montefrío (Granada), Nuestro Padre Jesús de la Amargura de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, obra de carey con remates de plata y elaborada por Orfebrería Moreno, la cruz de la Virgen de las Angustias coronada de Santa María de la Alhambra de Granada, con filo de plata de los talleres Villareal y la cruz de taracea con carey, marfil, nácar y cantoneras de plata del Cristo de la Misericordia de la cofradía del Silencio de la parroquia de San José de Granada.

[39] Y con chapa de plata: el Santo Cristo de la iglesia de San Agustín de Granada, la Virgen de las Angustias en la iglesia de dicha advocación de Guadix (Granada), la Virgen de las Angustias en su basílica de Granada capital, la Virgen de las Angustias de Albuñuelas (Granada), la Virgen de los Dolores de Loja (Granada), que lleva detrás una cruz de plata y la Virgen de las Angustias de Padul (Granada), que lleva otra del mismo tipo.

[40] De filo de plata son: el Nazareno de la parroquia de la Inmaculada de Alameda (Málaga), el Cristo de la Sangre del Real Monasterio de San Zoilo y el de la Salud de la parroquia de San Juan Bautista ambos de Antequera (Málaga), el Nazareno de la parroquia de Nuestra Señora del Socorro de Casabermeja (Málaga), Jesús de la Misericordia "el Chiquito" de la parroquia del Carmen, el Nazareno "el Rico" y el del "Paso" de la Basílica de la Esperanza, las tres del siglo XX y se encuentran en Málaga capital.

[41] En cuanto a los ejemplares de plata, hay dos, el nazareno de la iglesia de Santa María de Jesús de Antequera (Málaga) y el de Archidona (Málaga).

[42] El profesor Valverde Fernández estudió profundamente todas estas rutas y estableció en una serie de mapas cuáles eran y hasta dónde llegaban, especificando todos y cada uno de los pueblos por lo que pasaba. Había seis direcciones, una por la propia provincia de Córdoba, con ramificaciones a Jaén y Málaga; otra llega a Huelva y Cádiz, pasando por Sevilla; la tercera iba a Jaén; la cuarta a Granada, otra más a Granada pero llegando hasta Almería; otra más por Ciudad Real; y una última, que pasando por Extremadura, culminaría en Salamanca y Ávila. VALVERDE FERNÁNDEZ, F. *El colegio-congregación…,* op. cit., pp. 721-726.

cordobeses estaban mejor posicionados que otros gremios de plateros, gracias a ciertos privilegios reales de los que disfrutaban. Lo que provocó que el colegio sevillano luchara durante décadas por la extinción de dichas prerrogativas[43]. Por lo que de todas las provincias andaluzas, es normal que Málaga se acercara más que otras a las tipologías y formas de las cruces de Córdoba.

En Jaén también habrá casos que presentan bastantes similitudes a Córdoba, con algunos ejemplares de brazo plano en plata, otros de brazo circular igualmente elaborados en material argénteo y uno con molduras[44]. Repitiendo la tónica de la inferioridad numérica y de la época de elaboración.

Conforme se aleja este estudio geográficamente, se puede ver una considerable reducción de la cantidad. Este es el caso de Cádiz, donde se vuelve a repetir la tónica de una cruz de carey con labor de taracea o madera lisa normal, ambas con filos de plata o sólo cantoneras, y donde los ejemplares de plata se limitan a uno solamente y donde la mayoría de ellas son actuales[45].

Por último, serán Almería y Huelva las únicas zonas andaluzas donde por el momento no se han encontrado cruces nazarenas de estas tipologías y de estos materiales, siendo lo más normal allí ver cruces arbóreas que siguen la estética sevillana de culminar los brazos en cantoneras doradas o plateadas, de diversos materiales nobles o similares, o no llevar ningún tipo de adorno.

[43] SANZ SERRANO, M. J. *El gremio de plateros sevillano…,* op. cit., p. 140-141.

[44] De brazo plano están: el Nazareno de la iglesia mayor de San Pedro Apóstol de Torredonjimeno (Jaén), obra jiennense del año 1864; el de la parroquia de Ntra. Sra. de la Cabeza de Huesa (Jaén), el de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de Pozo Alcón (Jaén), el de Villanueva del Arzobispo (Jaén), éstas últimas de elaboración actual; así como la cruz de madera con remates sobredorados que lleva la Virgen de la Soledad de Úbeda (Jaén). De brazo circular son el de la ermita de Jesús de Lopera (Jaén), el nazareno de Alcalá la Real (Jaén), que porta cruz de los plateros González Aguilar y Gómez Gutiérrez del siglo XIX, y Alcaudete (Jaén), todas ellas del siglo XIX, centuria en la que también fue construida la de brazo circular de Montilla (Córdoba); y, por último, la del Nazareno de la Catedral jienense "el abuelo", que lleva molduras de plata del siglo XIX.

[45] La taracea aparecerá en el Nazareno del convento de las Mercedarias de Rota (Cádiz), fechada en 1735; el de Medina Sidonia (Cádiz), situado en la parroquia de Santiago el Mayor; el de Arcos de la Frontera (Cádiz) en la iglesia de San Agustín, el de la iglesia de San Juan de Letrán de Jerez de la Frontera (Cádiz) y el nazareno del convento de Santa María de Cádiz (Cádiz); y, de madera lisa con cantoneras de plata, sin taracea, es la cruz del nazareno de la Prioral del Puerto de Santa María (Cádiz). Por otro lado, está el crucificado de Expiración la iglesia de San Telmo de Jerez de la Frontera (Cádiz), que lleva una cruz de plata de brazo circular.

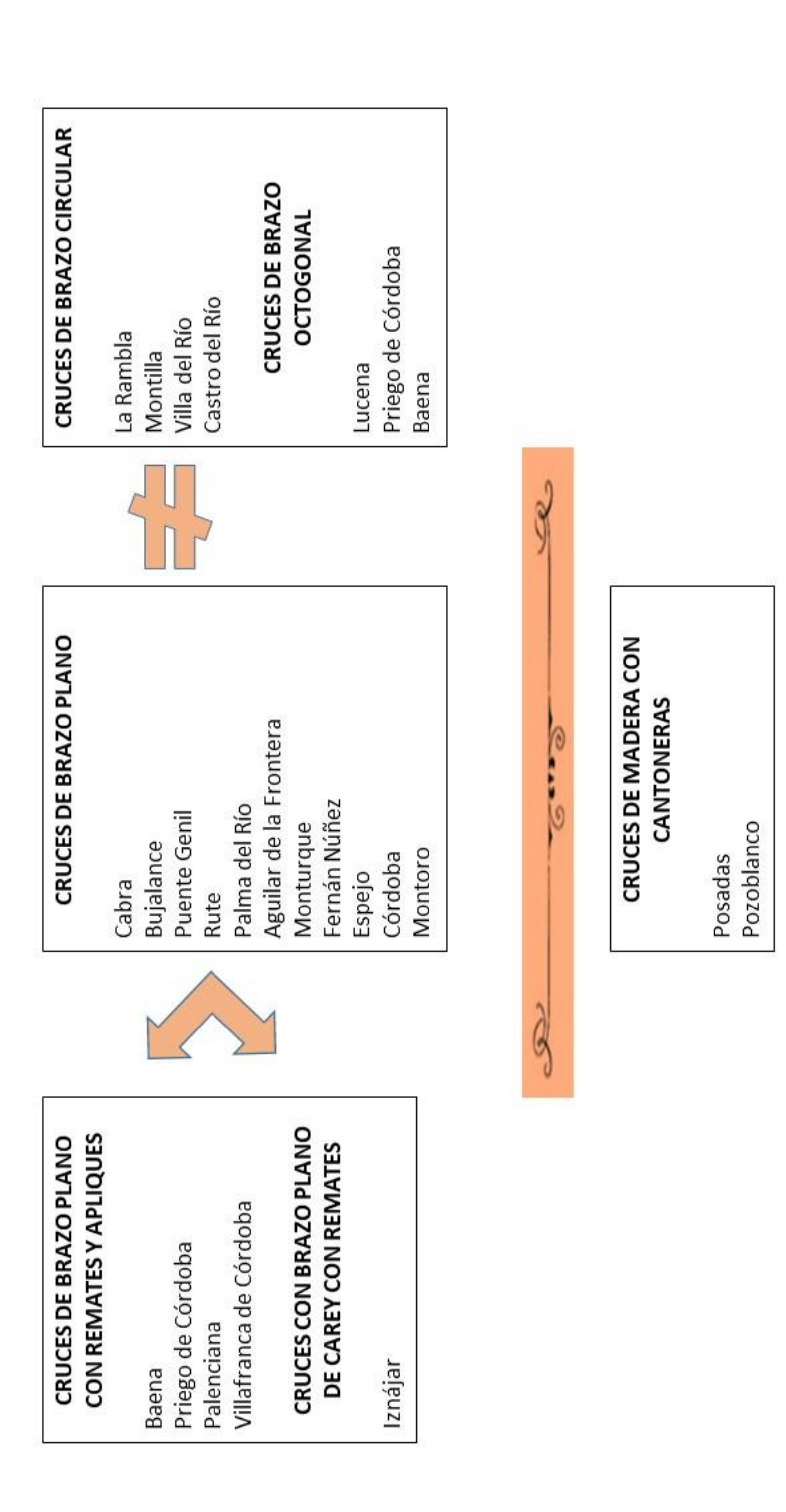
CARACTERÍSTICAS Y TIPOLOGÍAS DE LAS CRUCES DE PLATA DE CÓRDOBA

Características generales

¿Cómo es la cruz cordobesa? Y lo que es más importante aún: ¿Qué la hace tan especial y diferente? Hay dos tipos de cruz principalmente y algunas variantes. La cruz más generalizada está realizada en madera forrada con chapas de plata repujada. Tiene brazo plano y rectangular. Las placas irán evolucionando a lo largo del tiempo, sobre todo en los elementos decorativos, la forma de rematar los brazos y los cuadrones, pero manteniendo siempre esa estructura. De este modelo y siguiendo un orden cronológico están: Cabra (h. 1670), Lucena (la cruz fundida en el siglo XIX, que era del año 1668), Bujalance (1677), Puente Genil (1677), Rute (1683), Palma del Río (h. 1693), Aguilar de la Frontera (1707), Fernán Núñez (h. 1758), Monturque (1761), Espejo (1786), Córdoba (1860) y Montoro (una de finales del siglo XIX y otra de 1960).

Una variante de la anterior es la cruz de madera, con el mismo tipo de brazo rectangular y plano, que se recubre con terciopelo carmesí y que se decora con un filo de plata y unas cantoneras en los remates, como la más antigua de las dos que hay en Baena (fechada entre 1738 y 1758), una de las dos que tiene la hermandad nazarena de Priego de Córdoba (de 1858), la de Villafranca de Córdoba (1883) y la de Palenciana (con remates de plata y filo de 1980). De este mismo tipo, elaborada en madera de carey, adornada con trabajo de taracea –en este caso, único en la provincia de Córdoba, aunque muy difundido por Granada- y completada como un filo de plata sobrepuesto a su alrededor, que es el caso de Iznájar (la cruz fue elaborada hacia 1770 con trabajo de metal bastante posterior).

El otro tipo de cruz es la de brazo circular, de la que hay cinco modelos: La Rambla, Montilla, Villa del Río, Castro del Río y Lucena. Los dos primeros ejemplares no son cruces cordobesas, de hecho, fueron elaboradas, una en México (1724) y otra, en Sevilla (h. 1850). Las de Villa del Río y Castro del Río son obras de finales del siglo XIX realizadas en plata meneses. Otra variante similar, es la poligonal, cuyos ejemplares se encuentran en Priego de Córdoba (1879), Lucena (1885) y Baena (1925) respectivamente.



ANEXO III: Cuadro clasificatorio de los tipos de cruces de plata existentes en la provincia de Córdoba. Elaboración: MDARM.

Y, por último, se debe hacer mención a la posible influencia sevillana en la cruz más implantada en nuestra provincia, un modelo de brazo circular de madera tallada, que se remata –en algunas ocasiones- con cantoneras doradas o plateadas, elaboradas en metales de otro tipo, con mayor o menor ornato y desarrollo según la localidad. Todas ellas son de mediados del ochocientos en adelante. Y también hay que destacar que no se puede decir ni mucho menos que sea una tendencia cordobesa, sino una extrapolación sevillana dentro de nuestra Semana Santa, que se ha generalizado y estandarizado en los últimos tiempos. Aunque sea así, se citará a la más antigua, que es la de Posadas (1866), localidad muy próxima geográficamente hablando a Sevilla y que fue realizada o el caso de Pozoblanco, posterior a la Guerra Civil.

Cruces de brazo plano

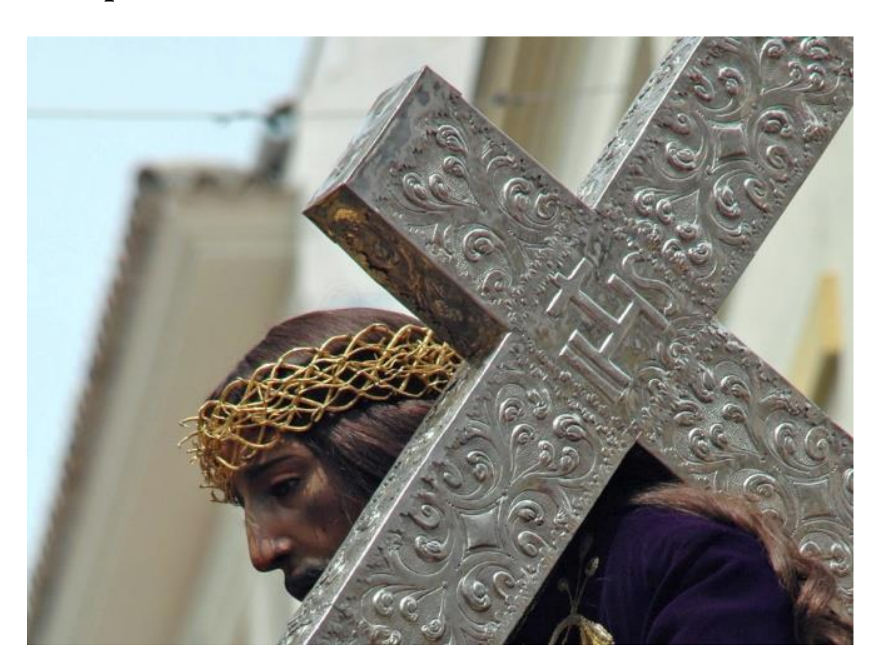


Fig. 1. *Cruz,* anónima, h. 1670, Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, Cabra (Córdoba). Foto: Real Archicofradía de Jesús Nazareno de Cabra.

La cruz de *Cabra* (Fig. 1) fue realizada en el año 1670, según la inscripción: *"HIÇOSE AÑO DE 1670"*[46]. Su historia está llena de lagunas, siendo el dato aportado por la leyenda inscrita, lo único realmente cierto. Se trata de una cruz de madera forrada

[46] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena…", op. cit., p. 404.

con chapa de plata cincelada, brazos rectangulares, con travesaño muy alto y con crucero marcado por un filete. En el cuadrón aparecen las letras JHS y se decora con elementos vegetales entrelazados con elementos florales repujados.

El siguiente ejemplar, siguiendo la línea cronológica, es el de *Bujalance* (Fig. 2). El cual también posee una inscripción, situada en el remate del brazo superior, que reza: *"JOSEPH BASVRTO ARTIFICE ME IÇO LVCENA AÑ. 1677".* Se ha creído que se trataría de un platero lucentino, del que aún no se conoce nada salvo que figura su nombre en los libros de Actas de Visita de la Congregación de San Eloy, con fecha de 1691, algo posterior al año que aparece grabado en la cruz[47].

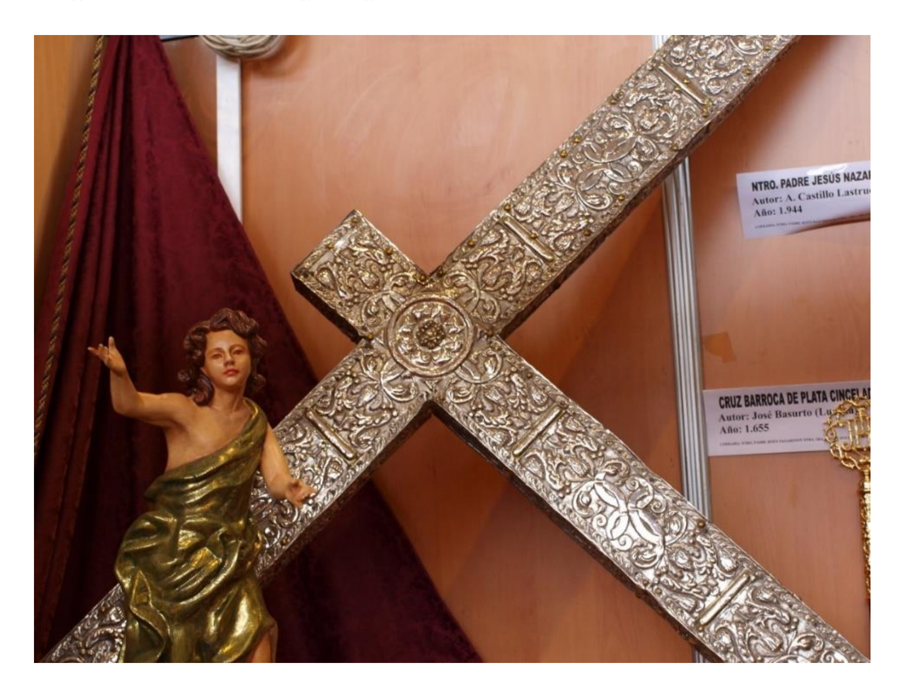


Fig. 2: *Cruz*, 1677, José Basurto, ermita de Nuestro Padre Jesús, Bujalance (Córdoba). Foto: MDARM.

La cruz de *Puente Genil* (Fig. 3) ha sido recientemente estudiada en profundidad por el profesor Rivas Carmona. Fue elaborada en el año 1677 por el platero Tomás Gonzalo de Alcántara y Angulo, que era hijo de Antonio Alcántara y nieto de Gonzalo de Alcántara. Tiene la inscripción: *"HECHURA BRONCEADA Y DORADO Y DEMÁS TRABAJOS QUE TUVO LA CRUZ DE PLATA QUE SE HIZO PARA LA IMAGEN DE JESÚS NAZARENO".* Fue una pieza costosa, según se puede deducir de la cantidad pagada por ella, que fueron 14.412 doce reales, 6.912 correspondientes

[47] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "La cruz nazarena de Bujalance (Córdoba)", *El nazareno, Boletín informativo*, nº 24 (2013), pp. 18-19.

a la plata utilizada, que supuso 288 onzas y el resto, 7.568 reales por la mano de obra del platero[48].



Fig. 3: *Cruz*, Tomás Gonzalo de Alcántara y Angulo, 1677, parroquia de Jesús Nazareno, Puente Genil (Córdoba). Foto: José Mariano Melgar Aguilar, Vicecofrade Mayor de la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Puente Genil.



Fig. 4: *Cruz*, anónima, 1683, parroquia de Santa Catalina, Rute (Córdoba). Foto: MDARM.

[48] RIVAS CARMONA, J. "Platería y exorno de la imagen: la cruz de Jesús Nazareno". *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Ed. Universidad de Murcia, 2015, pp. 477-494.

Mientras que de la de *Rute* (Fig. 4) poco o casi nada se sabe, salvo que ya estaba hecha en 1683, según reza en su inscripción: "ICOSE A 1683". Se dice que fue donada por el presbítero y licenciado Don Juan Díaz de Priego y Arrabal, hijo de Don Juan, que fue el que impulsó la construcción de la capilla del Nazareno[49].



Fig. 5: *Cruz*, 1679, Pedro Gallegos, ermita del hospital de San Sebastián, Palma del Río (Córdoba). Foto: MDARM.

Elaborada a finales del siglo XVII es la del nazareno de *Palma del Río* (Fig. 5), que se salvó de los incendios y la destrucción que hubo en esa localidad durante la guerra civil y que fue encontrada en dependencias de la guardia civil totalmente rota. La hermandad decidió su reconstrucción. Se conocen muy pocos datos sobre este ejemplar, salvo que lleva una leyenda, grabada en el interior del brazo vertical, que dice: *"CRUZ, REALIZADA POR DON PEDRO GALLEGOS, ORFEBRE SEVILLANO Y DONADA POR EL PRESBÍTERO DON DIEGO SANTIAGO Y COLMENA. 1691"*[50].

[49] GARCÍA JIMÉNEZ, B. y GARCÍA ITURRIAGA, M.: *En torno a Jesús*…, op. cit., p. 104; y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena…", op. cit., p. 404.

[50] Poco se sabe aún de este platero. La profesora Sanz Serrano identificó tres plateros con este apellido en Sevilla capital, todos ellos miembros de la misma familia: Diego, Juan Francisco –hijo el anterior- y otro Juan Francisco, del que cree que es hermano de Diego. SANZ SERRANO, M.J. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, Ed. Diputación de Sevilla, 1977, Vol. II, p. 37 y Vol. I, p. 249. También se citan estos plateros en la obra de RODA PEÑA, J. "Platería del siglo XVIII en la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla", en *XV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Ed. Fundación Cruzcampo, 2014, p. 206; y RODA PEÑA, J. "La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 8 (1995), p. 397. La figura de Diego Gallegos está algo más estudiada en CRUZ VALDOVINOS, J.M. (Dir.) *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992, p. 363; pero nada dice de Pedro Gallegos, sí pudieran o no tener vínculos consanguíneos. Existe en la localidad de Carmona un Pedro Gallegos, del que la profesora Mejías Álvarez dice que vivía en este pueblo y que debería poseer taller, ya que había sido visitado por los veedores en 1651 y estuvo trabajando para la Hermandad Sacramental de la iglesia de

Don Diego Santiago y Colmena fue presbítero en la localidad palmeña y en su testamento dejará constancia de la realización de algunas obras para la hermandad nazarena a través de la fundación de dos capillanías en el Hospital de San Sebastián, donde se encuentra la imagen nazarena, el 9 de marzo de 1693[51]. Curiosamente sigue los esquemas de las otras cruces cordobesas, por lo que llama la atención que siendo sevillana sea del mismo estilo.

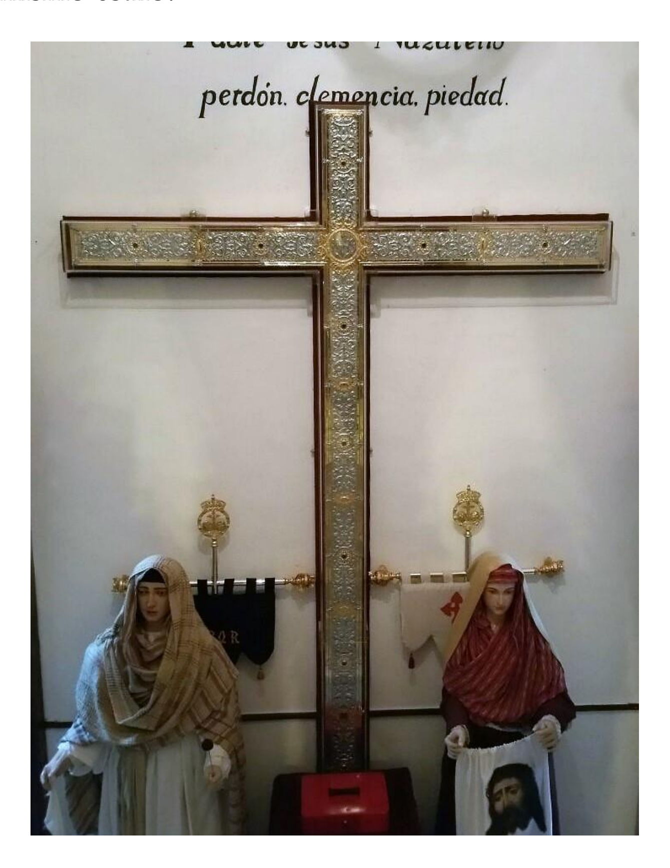


Fig. 6: *Cruz*, 1707, Juan Muñoz Berlanga, parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba). Foto: MDARM.

Pasando al siglo XVIII, se encuentra *Aguilar de la Frontera* (Fig. 6), de la que hasta hace poco se creía que era del seiscientos, pero ahora puede saberse que fue encargada en 1707. Según Espino Jiménez[52] había sido realizada por Juan Muñoz

San Pedro realizando una cruz de plata y unas campanillas, que costaron 32 reales en el año 1658. Afirma también que se trata de un platero vecino de la ciudad de Sevilla, pudiera ser que fuera familiar de los anteriores, pero por el momento, no ha sido posible encontrar más datos al respecto. MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XII-XIX.* Carmona, Ed. Excmo. Ayuntamiento de Carmona, 2001, p. 456.

[51] Archivo General del Obispado de Córdoba, Capellanías, 41-812-5246 y Archivo de Protocolos Notariales de Posadas, sección Palma del Río, escribano Antonio de la Vega, Leg. 839.

[52] ESPINO JIMÉNEZ, F. M. *Historia de la Real Cofradía*…, op. cit., p. 435.

Berlanga, que era un maestro decorador que se encontraba en la localidad trabajando en el convento de las descalzas de San José. En una bibliografía antigua se cita esta cruz: *"…Don Juan Muñoz Berlanga, que haber estudiado arte alguno..., fue el que, sin ser platero, trabajó e hizo la cruz de plata que ponen la Semana Santa a la imagen de Jesús Nazareno de Aguilar, obra que han admirado muchos artífices"*[53]. Un nuevo documento de este archivo sale hoy a la luz aquí. Se trata del testamento de Don Pedro Antonio de Toro y Palma, clérigo capellán, familiar del Santo Oficio, del 4 de junio de 1707; que era hijo de Don Antonio de Toro y Palma, familiar del Santo Oficio y Doña María de la Vega y Góngora. En dicho legajo se decía que *"es mi voluntad, mando a la cofradía de Jesús Nazareno, de quien soy Hermano Mayor, lo que en la cruz de plata que hice a dicha imagen hubiere suplido, y… dicha cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno quien ha de tener obligación de tener permanentes todas las dichas alhajas de forma que si alguna se quebrare o perdiere la haga nueva…"*[54]. Como puede verse a simple vista, es una cruz muy parecida a la anterior, es de brazos planos decorados con placas de plata con una base de plomo. Una diferencia es que por primera vez va a llevar unos bordes de plata sobredorada y en el interior, plata en su color. Se decora con cartelas de pedrería rodeadas de recursos vegetales entrelazados y en el cuadrón las letras JHS, figurando la H con una cruz encima y tres clavos en la parte inferior.

La de *Monturque* (Fig. 7) tiene una inscripción que reza: *"SIENDO HERMANO MAYOR F. JOSE LÓPEZ DE CARMONA"* y cuenta además con el punzón del contraste Bartolomé Gálvez de Aranda, que la fecha entre 1768 y 1772[55]. Recientemente se ha podido constatar que su autor es un platero llamado Fausto Jiménez de Acuña, que la terminó en el año 1761. Para su realización empleó 308 onzas de plata, que supusieron un coste total de 8.891 reales con 9 maravedíes, y que fueron pagados íntegramente por la hermandad mientras era Hermano Mayor, Josep López Carmona, según reza en la inscripción[56]. Una de las características más interesantes de este ejemplar son los relieves repujados que decoran sus paneles,

[53] ROMERO CARRILLO DE ALBORNOZ, M.: *Noticia del origen de todos los Donayres Trexos de la Villa de Aguilar y compendio de las seis líneas, ó Ramas que forman las Seis Hijas de Francisco Donayre Trexo, que fue la Cabeza, y tronco de todas las dichas familias de Aguilar,* 1744, (copia manuscrita), fol. 33.
[54] Archivo de Protocolos Notariales de Córdoba [APNC], Sección Aguilar de la Frontera, Leg. 6.109P, años 1714-1715.
[55] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena…", op. cit., pp. 409-410.
[56] Estos datos han sido recientemente publicados por el historiador local Francisco Luque Jiménez. Noticia que apareció el pasado día 7 de marzo del presente año en un periódico local. [consultado el 7/03/2017]: http://www.monturque.info/paco-luque-descubre-al-autor-de-la-cruz-de-plata-del-nazareno/ .

donde aparecen elementos relacionados con la Pasión y la incorporación de pequeños remates en los bordes. En el cuadrón pueden verse el anagrama de María y el de Jesús.



Fig. 7: *Cruz*, 1768-1772, contrastía de Bartolomé Gálvez Aranda y Fausto como platero, casa hermandad del nazareno, Monturque (Córdoba). Foto: MDARM.

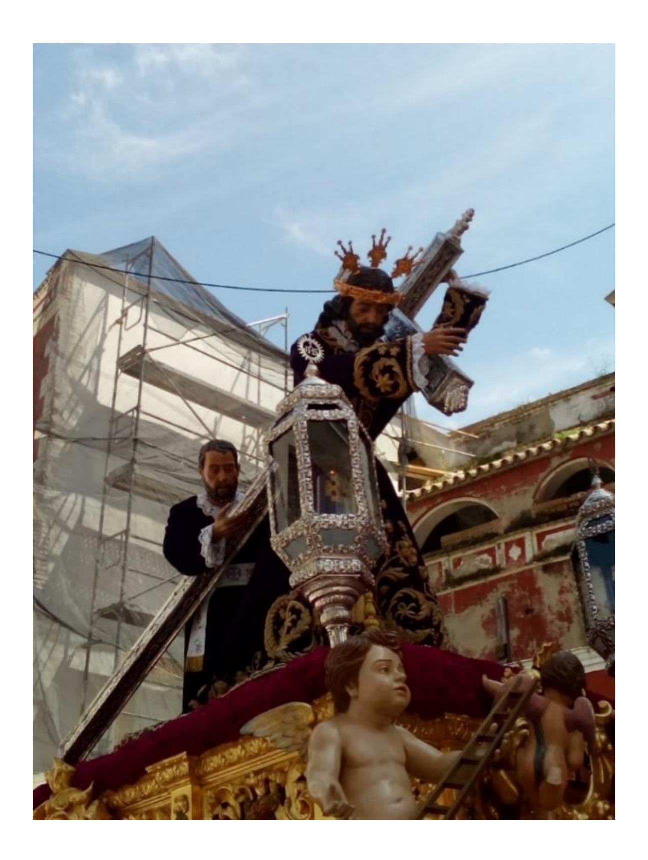


Fig. 8: *Cruz,* Antonio Santacruz Záldua, 1784, parroquia de Santa Marina de Aguas Santas, Fernán Núñez (Córdoba). Foto: MDARM.

En cuanto a la de *Fernán Núñez* (Fig. 8) está fechada en 1784 y fue realizada por el platero cordobés Pedro de la Llave, que recibió por ello 525 reales de vellón. El 10 de abril de 1786, Antonio Santacruz recibirá el encargo de elaborar la chapa de plata que la recubrirá[57]. La innovación que presenta este modelo va a ser esos perillones que lleva a modo de remate en los brazos.

De la de *Espejo* (Fig. 9) se sabe tan sólo que fue realizada en el siglo XVIII[58] y que se salvó milagrosamente de la destrucción de la guerra civil porque estuvo oculta, lo que no puede decirse de la primitiva imagen titular, que fue pasto de las llamas. Incluye este ejemplar unos perillones del estilo de los de Fernán Núñez, pero de menor tamaño y desarrollo. Son un añadido realizado actualmente y pagado por una devota de la hermandad, Antonia León Castro[59]. En el cuadrón tiene un medallón circular con el anagrama de Jesús y un relieve de la Verónica.



Fig. 9: *Cruz*, h. 1750, parroquia de San Bartolomé, Espejo (Córdoba). Foto: MDARM.

El Nazareno de la *capital cordobesa* (Fig. 10) cuenta con una cruz del mismo tipo, de brazo plano liso, remates y boceles en las esquinas, decorada con motivos de la pasión, rodeados de rocalla propia del momento. Lleva en el cuadrón central, un león

[57] ARANDA DONCEL, J. *La cofradía de Jesús Nazareno de Fernán Núñez*…, op. cit., p. 24.
[58] VENTURA RODRÍGUEZ, M. *La hermandad del nazareno*…, op. cit., p. 135.
[59] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena…", op. cit., p. 408.

en la parte delantera y un cordero en la trasera. Según Aranda Doncel, fue donada por la marquesa de Lendínez y elaborada por el platero Francisco Parias en 1860[60].

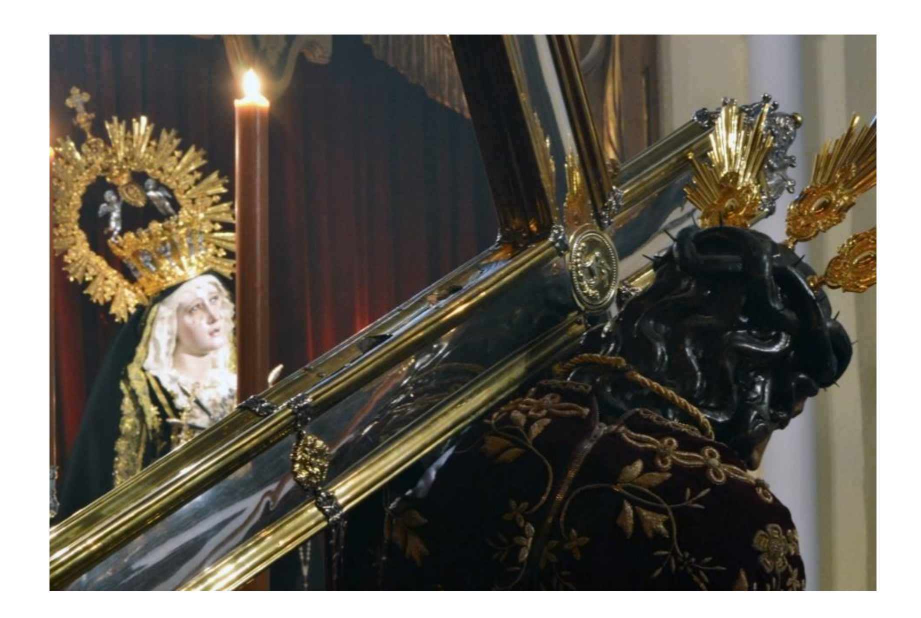


Fig. 10: *Cruz*, Francisco Parias, 1860, Iglesia-Hospital de Jesús Nazareno, Córdoba. Foto: Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima Nazarena, San Bartolomé y Beato Padre Cristóbal de Santa Catalina.

Montoro (Fig. 11) tenía una cruz de plata, que había sido donada por el matrimonio compuesto por Juan de la Cruz Criado y Lorenza Gallo Plaza en 1892. Pero fue destruida junto con todos sus enseres en la guerra civil. En el año 1961, Antonio Ruiz Cortés donará la que actualmente porta, elaborada en los talleres madrileños de Santa Rufina[61]. Sigue los modelos antiguos de brazo plano, revestimiento completo de plata y perillones en los remates. Hay otro ejemplar más, que actualmente preside el recién inaugurado Museo de las Cofradías de dicha localidad, realizado en metal –posiblemente plata blanca de Meneses- a finales del siglo XIX, que fue utilizada por el Nazareno a comienzos del novecientos en algunas ocasiones y traída desde otra iglesia[62].

[60] ARANDA DONCEL, J. *Historia de la Semana Santa de Córdoba…,* op. cit., p. 295.
[61] ARANDA DONCEL, J. (Dir.). *La Pasión de Córdoba.* Tomo III, op. cit., p. 463.
[62] Dato facilitado por José Ortiz García, cronista oficial de Montoro (Córdoba).



Fig. 11. *Cruz*, Talleres Santa Rufina (Madrid), 1961, Iglesia de San Juan de Letrán, Montoro (Córdoba). Foto: MDARM.

Cruces de brazo plano con filo de plata o con chapa calada

Como se ha explicado en la introducción, existe una modalidad de cruz parecida a las anteriores, que presenta algunas variantes; son un ejemplar de Baena, otro de Priego de Córdoba, Villafranca de Córdoba y Palenciana, así como Iznájar.



Fig. 12: *Detalle de la Cruz*, h. 1738-1753, contrastía de Francisco Sánchez Bueno Taramas, convento de San Francisco, Baena (Córdoba). Foto: MDARM.

La cruz que posee el nazareno de *Baena* (Fig. 12) mantiene la estructura de brazo plano, pero se recubre con terciopelo color carmesí y se forra con una chapa fina de plata calada. Posee las marcas de un platero aún desconocido, cuyas iniciales son B/SA y está contrastado por Francisco Sánchez Bueno Taramas, que fue fiel contraste entre 1738 y 1753[63].

Está constatado por un inventario de bienes que en el año 1699 el nazareno de *Priego de Córdoba* ya tenía una cruz, guarnecida que llevaba puntas de plata con labor de martillo[64]. En el año 1858, se encargará una nueva cruz (Fig. 13) y para su adorno en plata, se reutilizó el metal de la antigua, constituyendo una cenefa bordeando el exterior de los brazos, así como remates en los brazos con forma de borla gallonada, labor de platería que fue realizada por los plateros que trabajaban en la casa de don Rogelio Serrano Pérez, que fue uno de los bienhechores de la obra, junto con Juan María Valverde, Antonio Serrano León y José Aguilera, así como doña María de la Concepción Barea. El armazón es de caoba y fue encargado en Málaga[65].

---

[63] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena…", op. cit., p. 407.
[64] PELÁEZ DEL ROSAL, M. *Historia de la Real Pontificia…,* op. cit., p. 76.
[65] *Ibídem*, p. 96.



Fig. 13: *Cruz*, anónima, 1858. Casa Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: MDARM.

La de *Villafranca de Córdoba* (Fig. 14) fu5e elaborada también en la misma centuria, concretamente fue encargada a los talleres Castillo y Costi en el año 1885 y costeada por un grupo de vecinos, entre los que se encontraba doña Dolores Herrera Venen[66]. Tiene los punzones de 83/MERINO, el león de Córdoba dentro de un escudo y CASTILLO. La marca del platero se corresponde con los plateros citados, Castillo y Costi, que poseían un taller en la calle Concepción, en el antiguo edificio conocido como La Perla. El punzón de contrastía pertenece a Antonio Merino Giménez y González de Aurioles, fue fiel contraste Colegio Oficial de plateros de Córdoba desde 1881 hasta su fallecimiento en 1913, siendo el penúltimo maestro que ocupará este cargo antes de la disolución de la desaparición de este cargo oficialmente. Y, la marca del león es la utilizada por él durante los años en que fue contraste[67].

[66] SEQUERIOS PUMAR, C. "Artes Decorativas", en MÁRQUEZ CRUZ, F. S. *Los pueblos de Córdoba.* Córdoba, Ed. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1992, Tomo V, p. 1629 y SEGADO GÓMEZ, L. "Historia de la Hermandad de Jesús Nazareno de Villafranca de Córdoba", en ARANDA DONCEL, J. (Coord.) *Actas del I Congreso*…, op. cit., Vol. II, pp. 604-605.
[67] Ortiz Juárez, D. *Punzones de orfebrería cordobesa*. Córdoba, Ed. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1973, pp. 145, 159-160 y 58-59.



Fig. 14: *Cruz*, 1883, talleres Castillo y Costi, Córdoba. Ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Villafranca de Córdoba (Córdoba). Foto: MDARM.

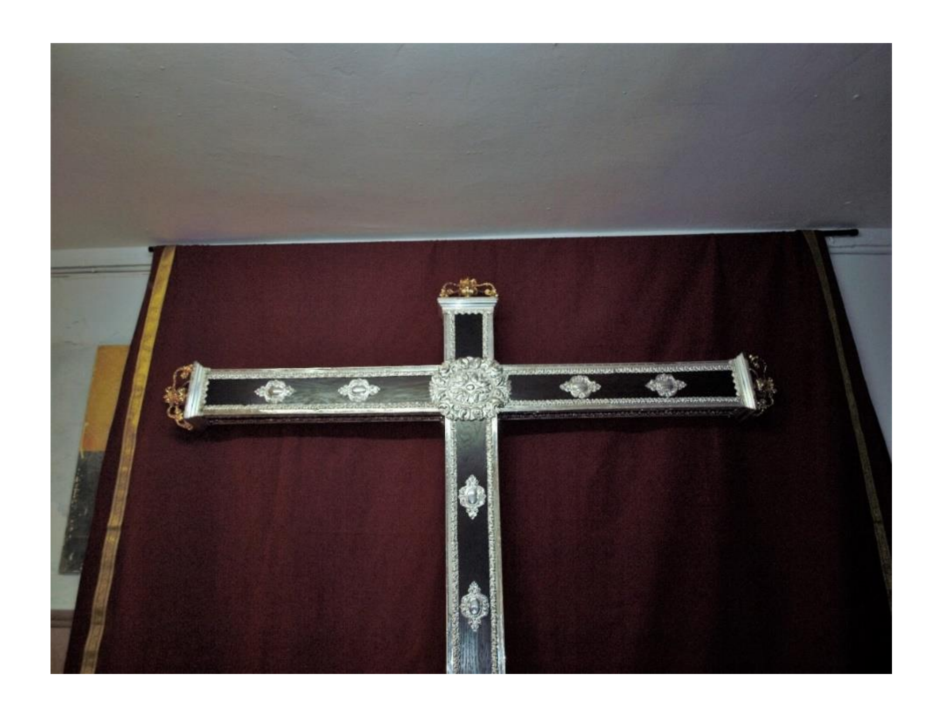


Fig. 15: *Cruz*, anónima, h. 1930. Palenciana. Foto: MDARM.

La cruz del nazareno de *Palenciana* (Fig. 15) está construida en madera en el siglo XIX, con filo plateado y remates sobredorados. Trabajo que fue encargado siendo hermano mayor Manuel Alba Hurtado en la década de los 80.



Fig. 16: *Cruz*, anónima, h. 1730. Ermita de Nuestra Señora de la Piedad, Iznájar (Córdoba). Foto: MDARM.

El caso de *Iznájar* (Fig. 16) es algo diferente, su inspiración posiblemente no sea cordobesa, sino granadina. Presenta una cruz de brazo plano, en este caso de madera de carey, con fina labor de taracea y filos de plata, elaborados en dos momentos diferentes, pero ambos en la primera mitad del siglo XVIII. La cenefa que rodea toda la pieza está formada por elementos vegetales cincelados y repujados de comienzos de la centuria. Cuando esta greca llega a los extremos, se ve cortada por unas cantoneras planas sobrepuestas, cuyos motivos decorativos indican que fueron tallados unas décadas después, el trabajo se ha vuelto más bulboso y labrado, más barroco aún que la ornamentación del borde. Parece ser que no existe documentación antigua y a pesar que por parte de la Hermandad se ha procedido a llevar a cabo una intensa labor de recuperación, por el momento nada se ha encontrado relacionado con dicho ejemplar[68].

[68] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Un ejemplo de devoción nazarena…", op. cit., pp. 406-7.

Cruces de brazo circular y poligonal

La excepcionalidad de la cruz de *La Rambla* (Fig. 17), pasa por ser la única de procedencia mexicana que existe en Córdoba y porque por sus características estructurales rompe con todos los esquemas que hasta ese momento se conocían. Como se puede ver, se trata de una cruz de brazo circular, recubierta de plata. Antonio de Peralta y Córdoba, rambleño de origen y emigrado a Nueva España, donde llegó a ser gobernador de Indias y Teniente de Capitán General, fue quién trajo este ejemplar a este pueblo de la Campiña en el año 1724, según constancia documental existente en el archivo de protocolos notariales de La Rambla y recopilado en un reciente artículo[69]. Posee una inscripción, además, del donante: *"Don Antonio de Peralta y Córdoba, natural de esta villa y gobernador actual del puerto de la Nueva Veracruz en los Reinos de Indias, a hecho donación de una cruz de plata, peso de 46 marcos, para que sirva a la santa imagen"*.



Fig. 17: *Cruz*, 1724, anónima, Casa hermandad de la cofradía de Nuestro Padre Jesús, La Rambla (Córdoba). Foto: MDARM.

[69] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Platería americana en Córdoba y su provincia", en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio.* Santiago de Compostela, Ed. Andavira, 2013, Vol. II, pp. 545-554.

La cruz montillana (Fig. 18) es bastante parecida a la rambleña, también tiene brazo circular y asimismo resulta que es de procedencia extraprovincial, en este caso específico, de Sevilla. Cuenta con el punzón del contraste P. Salas que permite fecharla a mediados del siglo XIX, entre 1849 y 1754. Fue costeada por Benito Sanz Aguilar-Jurado y sustituyó a una antigua también de plata que tenía antes de la invasión francesa, que había realizado Tomás Gonzalo de Alcántara en 1674, el mismo platero que realizó la de Puente Genil. Hasta el momento no ha sido posible conocer dato documental alguno. Como diferencia con respecto a la anterior, es el cuadrón marcado central, en el que aparecen símbolos repujados de la Pasión y en la otra cara, el anagrama de Cristo[70].



Fig. 18: *Cruz,* h. 1850, P. Salas, convento-hospital de San Agustín, Montilla (Córdoba). Foto: MDARM.

La cruz de *Villa del Río* (Fig. 19) está totalmente decorada con elementos de inspiración vegetal entrelazados, realizados con fina labor de grabado y cincelado. A modo de remate lleva un anillo circular flanqueado por arandelas repujadas y en cuyo interior aparece una cenefa vegetal; y perillones, posteriores. Fue donada en el año 1892 por el matrimonio formado por Juan de la Cruz Criado y Lorenza Gallo Plaza y según Pinilla Castro está realizada en plata de Meneses[71]. De este mismo tipo es la

[70] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/5557. (Tesis doctoral), Córdoba, 2011, pp. 288-289 y 413-4.
[71] PINILLA CASTRO, F. *Villa del Río (Córdoba). Apuntes para su historia*. Villa del Río, Ed. Ayuntamiento de Villa del Río, 1995, p. 103.

cruz del nazareno de *Castro del Río* (Fig. 20), con la que guarda grandes similitudes. Y, por último, el nazareno lucentino (Fig. 21) también posee una cruz, casi idéntica a la anterior, que es la que porta normalmente la imagen a diario en el camarín, de hechura actual, aunque sin decoración.

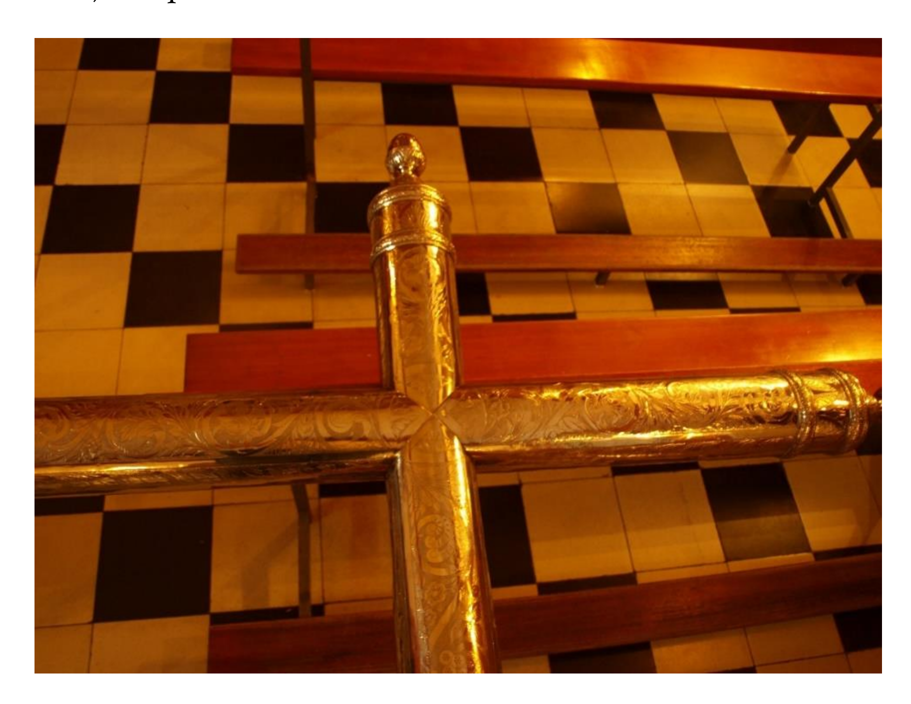


Fig. 19: *Cruz,* 1892, anónima. Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Colegio de la Divina Pastora, Villa del Río (Córdoba). Foto: MDARM.



Fig. 20: *Cruz,* plata Meneses, anónima, finales del siglo XIX. Hospital de Jesús Nazareno, Castro del Río (Córdoba). Foto: MDARM.

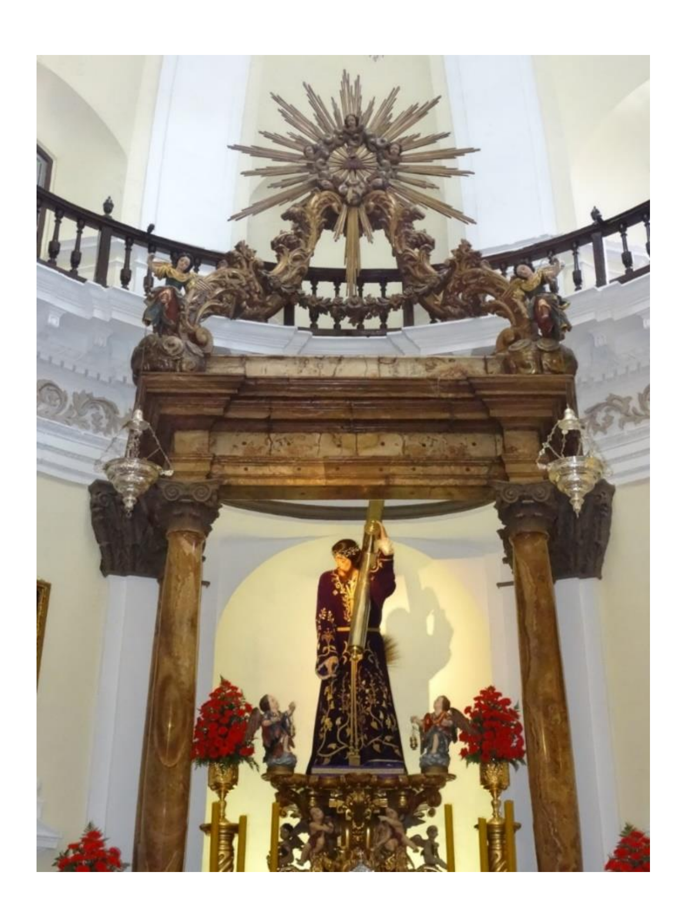


Fig. 21: *Cruz*, anónima, siglo XX, capilla de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, aneja a la parroquia de San Pedro Mártir, Lucena (Córdoba). Foto: Nereida Serrano Márquez.

La otra variante de la cruz de brazo circular es la poligonal, de la que hay tres ejemplares, todos ellos de la segunda mitad del siglo XIX y XX. El ejemplar de *Priego de Córdoba* (Fig. 22) es del año 1879 y fue elaborado en Córdoba. Para la hermandad fue un hecho muy significativo y lo celebraron con gran boato. La cruz fue trasladada desde Carcabuey con una comitiva[72]. Tiene la cruz los punzones del contraste, el león de Córdoba coronado en escudo y hacia la izquierda, el de contrastía y el del autor están en regular estado de conservación, pero por la fecha puede deducirse que se trata del contraste Rafael de Martos Luque, que ocupó el cargo entre 1849 y 1881, año en que fallece. Mientras que el artífice está aún más borroso y no puede identificarse con total seguridad, acercándose los detalles a Gabriel Larriva, al que se le puede atribuir[73].

---

[72] PELÁEZ DEL ROSAL, M. *Historia de la Real Pontificia…,* op. cit., pp. 100-101 y REQUEREY BALLESTEROS, R. "Nueva cruz para Jesús Nazareno", *Jesús Nazareno*, nº 36 (2012), p. 31.
[73] ORTÍZ JUÁREZ, D. *Punzones*…, op. cit., pp. 57, 153 y 159.



Fig. 22: Cruz, 1879, atribuida a Gabriel Larriva. Iglesia conventual de San Francisco, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: MDARM.



Fig. 23: *Cruz*, talleres Castillo y Costi, 1865, capilla de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, aneja a la parroquia de San Pedro Martír, Lucena (Córdoba). Foto: MDARM.

Con la cruz de *Lucena* (Fig. 23) ocurre lo mismo que con la de Montilla, que sustituye a una más antigua, que había sido costeada por Andrés García Torquemada en el

año 1669 y que habría costado 8929 reales y medio[74]. Será durante el mandato de don José Chacón de Valdecañas, marqués de Campo de Aras, siendo presidente de la junta de gobierno, cuando se encargue la nueva en el taller cordobés de Castillo y Costi. Para su elaboración se empleará la plata de la cruz antigua, más 49´50 onzas que hubo que añadir. El coste total ascendió a 7.487´50 pesetas y en el año 1892 aparecerá registrada ya en el libro de gastos de la hermandad, donde consta también la factura emitida por los joyeros[75].

Lo mismo que ocurre con Lucena y Priego de Córdoba, *Baena*, además de la cruz setecentista, posee otra, que se guarda en su camarín elaborada en plata en su color (Fig. 24). Se compone de brazos de contorno octogonal y lleva en el cuadrón sendos medallones circulares tanto en la parte delantera como en la trasera, en los que se representan la corona de espinas, la jarra, las tenazas, el flagelo, la esponja, los clavos y el martillo; y el Calvario con la cruz, la escalera y la lanza.



Fig. 24: *Cruz,* Manuel Aguilar Guerrero, h. 1820 y Antonio Merino Jiménez, h. 1900, convento de San Francisco, Baena (Córdoba). Foto: MDARM.

[74] VILLAR MOVELLÁN, A. *La cofradía de Jesús Nazareno*…, op. cit., p. 182.
[75] LOPEZ SALAMANCA, F. *La Archicofradía de Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia.* Córdoba, Ed. Tenllado, 2000, pp. 326-328.

Esta cruz presenta dos partes claramente diferenciadas, los medallones del crucero y el resto de la cruz. El medallón delantero lleva varias marcas: VEGA, A.MERINO900, león y AGUILA. Lo normal, cuando aparecen los punzones identificativos en las piezas de platería es encontrar tres: una correspondiente al platero autor, otra al contraste y otra a la ciudad de donde procede. Cuando nos encontramos con ejemplares como éste, es probable que una de ellas se corresponda con algún arreglo posterior. La marca AGUILA pertenece al platero Manuel Aguilar Guerrero, maestro que aprobó el examen de ingreso en el gremio de plateros en el año 1794 y que estuvo activo en las primeras décadas del siglo XIX[76]. El símbolo de la ciudad de Córdoba es un león, que en este caso aparece dentro de un escudo, lo que concuerda con el punzón utilizado por Antonio Merino Jiménez, contraste de la ciudad durante los años 1881 y 1913, año en que fallece[77]. El punzón A./MERINO se corresponde con la del contraste Antonio Merino Jiménez, el mismo autor de la estampación del león. Mientras que la última, VEGA, es de otro contraste, Diego de Vega Torres que trabajó durante las primeras décadas del siglo XIX[78]. Esto nos indica que hay dos intervenciones. La primera de ellas, el momento en que fue elaborado este medallón por Manuel Aguilar Guerrero y autentificado por Diego de Vega Torres. La siguiente correspondería al año 1925, fecha de la inscripción que aparece en la parte posterior de la cruz. Los brazos fueron elaborados en ese momento y costeados por José María Onieva y su esposa Rosario Ruiz, según reza la inscripción que se encuentra en la parte posterior del brazo superior. Están compuestos por ocho lados, alternando las placas lisas con otras decoradas a base de elementos vegetales y florales entrelazados, cuya forma recuerda a la ornamentación típica barroca. Se rematan además con unos perillones muy elaborados.

[76] ORTÍZ JUÁREZ, D.: *Punzones…,* op. cit., 141.
[77] *Ibídem*, pp. 58-59.
[78] *Ibídem*, p. 173.



PROSOPOGRAFÍA DE LA SEMANA SANTA DEL VALLE DE LECRÍN EN EL SIGLO XVIII

Manuel Romero Castillo

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa:
Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 334-353

INTRODUCCIÓN

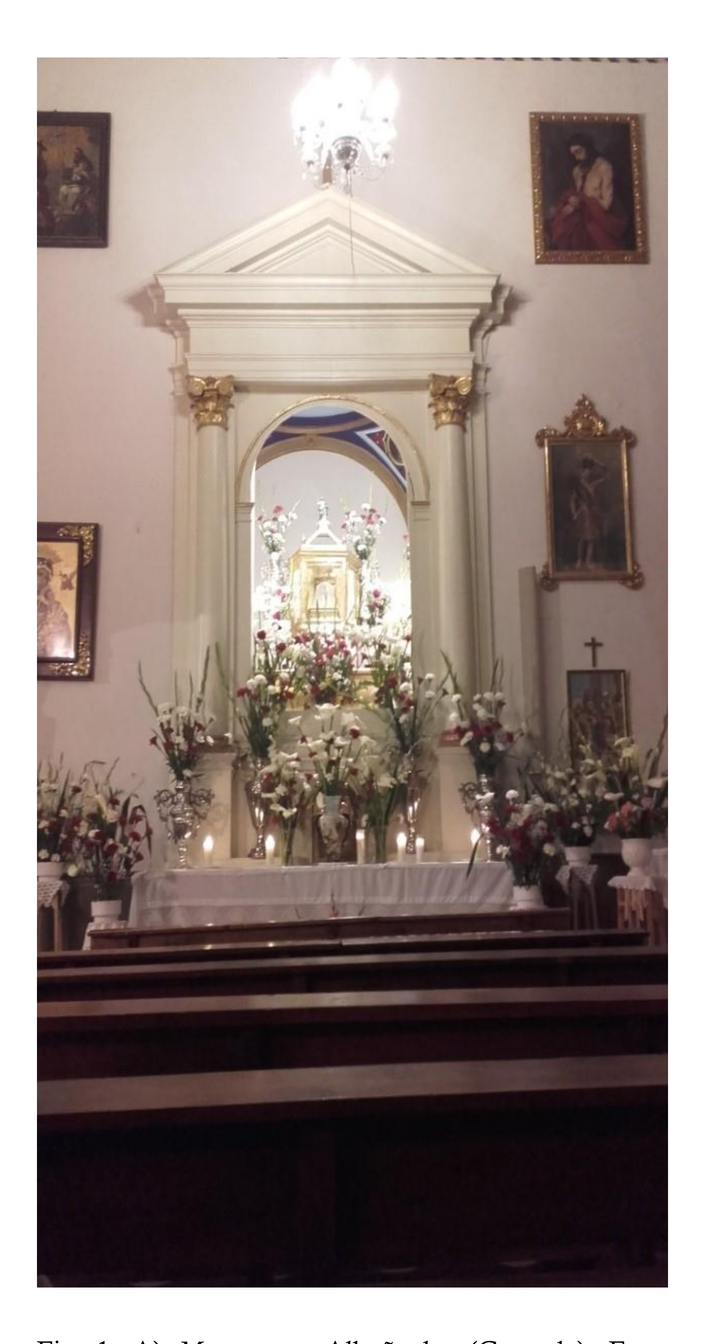


Fig. 1. A) *Monumento*, Albuñuelas (Granada). Foto: Manuel Romero Castillo.

Cuando llega el período litúrgico de Semana Santa en el Valle de Lecrín cada localidad lo vive con intensidad, pero con diferentes grados. En la actual localidad de Padul el Viernes Santo salen a la calle quince pasos procesionales; en Albuñuelas, Talará, Cónchar, Nigüelas, Cozvíjar, Restábal, Béznar, Mondújar y Melegís, el Nazareno y la Dolorosa son llevados por portadores en sus tronos por las calles de cada localidad en la noche del Jueves al Viernes. En bastantes templos parroquiales

encontramos los crucificados procesionales, sin embargo, en pocos de ellos salen a la calle en la noche preceptiva. En las demás localidades Saleres, Chite, Murchas, Ízbor y Acequias no hay pasos procesionales, ¿por qué sucede este fenómeno?, ¿Qué implica la existencia del paso procesional para la población?, ¿Hubo en algún momento del pasado?, ¿La población qué no tiene pasos procesionales cómo celebra la Semana Santa? Estas sencillas preguntas esconden un trasfondo profundo y metahistórico, es decir, debemos revirar el pasado para descubrir las causas qué propiciaron la configuración religiosa de este periodo tan trascendental para multitud de ciudades.

Hemos elegido esta zona y este período porque no existe una investigación en profundidad[1], el devenir historiográfico se ha centrado más bien en el estudio del fenómeno pasionista en las capitales andaluzas como Granada[2], Sevilla[3] o Córdoba[4], donde la Semana Santa estaba más desarrollada.

La Semana Santa en el Valle de Lecrín tiene dos escenarios donde desarrollarse, el templo parroquial y la calle; pero también existen otras tradiciones, como por ejemplo, venerar el Monumento (Fig. 1), o rezar el vía crucis callejero o tomarse un

---

[1] Véase el apartado dedicado a bibliografía donde encontramos la producción historiográfica que existe hasta el momento de elaborar esta comunicación.

[2] Encontramos obras generales: DELGADO LÓPEZ, J. L. *La semana santa de Granada: entre ayer y hoy*. Granada, Editorial Tleo, 2010; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Breve historia de la Semana Santa de Granada.* Málaga, Editorial Sarriá, 2003 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. et al. *Historia viva de la Semana Santa de Granada: arte y devoción.* Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002 y de los mismos autores: *La Semana Santa de Granada: apuntes de historia y arte sobre una tradición secular*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1997. Obras de resumen: GALLEGO MORELL, M. *Semana Santa granadina.* Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1974 y centradas en el arte: BERTOS HERRERA, M. P. *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada; Las artes decorativas en las cofradías y hermandades de la Semana Santa de Granada.* Granada, 1994.

[3] Encontramos obras generales: ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999; BURGOS, A. *Folklore de las cofradías de Sevilla: acercamiento a una tradición popular*. Colección de bolsillo nº 6, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982; MORENO NAVARRO, I. *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones.* Barcelona, ABC, 2001; PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. *Los laicos en la Sevilla bajomedieval: sus devociones y cofradías.* Huelva, Universidad de Huelva, 2005; SÁNCHEZ HERRERO, J. (Coord.) *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1985 y SÁNCHEZ MANTERO, R. (Coord.) *Las Cofradías de Sevilla en la modernidad.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999 y obras referidas a imaginería: GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla.* Sevilla Universidad de Sevilla, 1992 y a música: OTERO NIETO, I. *La música de las cofradías de Sevilla.* Sevilla, Editorial Guadalquivir, 1997.

[4] ARANDA DONCEL, J. *Breve historia de la Semana Santa de Córdoba*, Córdoba, Ed. Sarriá, 2001 y del mismo autor: (Ed.) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa: Actas del Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa.* Córdoba, Diputación de Córdoba, 2012; (Coord.) *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno, Baena, Ed. Adisur, 1991 y *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa.* Córdoba, 2 Vol., Cajasur y Diputación Provincial de Córdoba, 1997.

hornazo el Domingo de Resurrección, sin embargo, estos elementos no son actuales sino que fueron establecidos siglos atrás, unos por la Iglesia, otros fueron "inventados" por el pueblo piadoso como el hornazo.



Fig. 1.B) *Monumento*, Restábal (Granada). Foto: Isaac Palomino Ruiz [IPR].

Para realizar esta prosopografía acudiremos a numerosas fuentes, tanto escritas de varios archivos, como orales, legadas de una generación a otra, como materiales, ha quedado numeroso patrimonio (en algunos casos bien conservado, en otros adolece de un espíritu de custodia y conservación adecuados), fruto del devenir del tiempo y

de la función que tenía en el ciclo pasionista. Además, de una bibliografía que no sirva de base y de recurso para ir completando los silencios que se puedan producir durante el desarrollo del análisis.

Para cerrar el análisis prosopográfico no podíamos dejar pasar la oportunidad de realizar una puesta a punto bibliográfica, ver las carencias de estudios y los temas que no se han tocado, y los avances, que los investigadores han ido aportando al conocimiento pasionista desde diversas esferas.

OBJETIVO

Con la presente comunicación queremos conseguir la consecución del objetivo prefijado. Al estudiar la Semana Santa en el siglo XVIII pretendemos acércanos a la vivencia religiosa de una gente y de una comarca, que nos ha legado numerosas tradiciones. El análisis de este período histórico nos permite comprender el motivo por el que se establecieron dichas tradiciones socioreligiosas, su sentido, su significado y sus implicaciones.

ELEMENTOS CONFIGURADORES

La Semana Santa lecrinense posee unos elementos configuradores, que son propios, pues se dan únicamente en esta comarca, por su proceso histórico, por sus características de comarca orográfica de carácter rural[5] y donde no hubo influjos exteriores que mutasen dichos elementos.

---

[5] Se puede percibe por ser el sostén socioeconómico y en el tipo de sociedad que origina. Así obras que analiza dicho componente son las referidas a agricultura y el mundo agrario: ROMERO CASTILLO, M. *La Vida en una Localidad Rural Andaluza de la Edad Moderna: Albuñuelas. Cofradías y religiosidad.* Granada, Editorial CSV., 2008, trabajo para la obtención del DEA y del mismo autor: *Melegís, Restábal y Saleres según las Respuestas Generales del Marqués de la Ensenada*, Granada, Editorial CSV., 2010; *El Valle de Lecrín a través del Catastro del Marqués de la Ensenada*. Granada, Editorial CSV., 2011 y "Apuntes para el estudio de la vida agrícola en el Valle de Lecrín: el pósito una institución esencial para la vida rural" (en prensa). Dicho componente agrícola lo podemos trastear hasta el siglo XX en *El sindicato agrícola católico de Mondújar, (1911-1917).* Granada, Editorial CSV., 2011.

En cualquier punto del Valle encontramos diferentes elementos que recuerdan que este ciclo litúrgico pasionista posee un tiempo, un espacio y unas características propias en cada población.

El elemento tiempo

En cuanto al elemento tiempo viene acotado y definido por la Iglesia. Hubo varios ítems que lo fueron definiendo y perfilando. En el 325 se fija por el Concilio de Nicea[6] la celebración de la Pascua, supuso el nacimiento del período conocido posteriormente como Semana Santa. En el siglo IV San Ambrosio, en sus escritos, habla de *Triduum Sacrum*, para referirse a las etapas del misterio pascual de Cristo, donde se contempla la pasión, muerte y resurrección, etapas que se contemplan meditativamente el Vía Crucis. El Triduo Pascual presenta una fisonomía particular debido a los hechos que conmemora. La tarde del Jueves Santo es la institucionalización de la eucaristía[7]; el Viernes la evocación de la Pasión y Muerte de Jesús en la cruz[8]; el Sábado el descanso en el sepulcro[9] y el Domingo, la alegría de la Resurrección[10]. El sacrosanto Concilio de Trento terminará por darle plena carta de naturaleza a la Pasión y Muerte de Jesucristo, pues así impulsa el corpus doctrinal que van a seguir todos los católicos frente a los reformados, a la vez, será el aglutinante cristiano que sirva para diferenciar a todas las confesiones religiosas que presentan postulados diferentes a los defendidos por la Iglesia de Roma.

---

[6] PUECH, H. C. (ed.). *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo, Vol. I: Formación de las religiones universales y de salvación.* Madrid, Editorial Siglo XXI, 4ª ed., 1985 y VIVES, L. *Historia de la Iglesia católica. I: Edad Antigua: la Iglesia en el mundo grecorromano.* Madrid, Editorial BAC, 1990.

[7] Desde el siglo IV encontramos la misa vespertina de la in Cena Domini, donde se conmemora la Cena del Señor. Cena que se sigue repitiendo cada Jueves Santo en cada parroquia del Valle y del orbe católico.

[8] En el siglo IV las primeras celebraciones de la Pasión se centran en la oración itinerante que los fieles realizan desde el Cenáculo de Jerusalén hasta el monte Gólgota. Tanto el Papa Gelasio (492-496) como Gregorio Magno (540-604) completaron este recuerdo de la pasión con la adoración de la Cruz, liturgia de la palabra, la plegaria universal, etc.

[9] A partir del siglo IV se instituyó en este día el ayuno absoluto, sin embargo, en el siglo XVI en vista de las diversas posturas teológicas el significado litúrgico se fue oscureciendo y dejando olvidado el profundo significado salvífico.

[10] Se vincula dicha fiesta al siglo II. Será San Agustín de Hipona (354-430) quien otorgue de contenido y significa a esta celebración. En sus Sermones y otras obras convierte la Vigilia Pascual en punto central de la vida cristiana pues hacia dicha vigila confluyen anualmente la celebración de los misterios de la vida de Cristo, así es la "madre de todas las vigilias".

La imagen sagrada del Nazareno, aparte del tiempo pasionista, aparecen también en el Carnaval[11]. Este es el caso de Albuñuelas, junto al patrón de la población, San Sebastián, participa en uno de los tres días, en el más importante. Ello se debe a que las dos sagradas imágenes participan como cierre de los tres días donde los albuñolenses pasan de la alegría por la fiesta al tiempo contemplativo. En este caso podemos encontrar el patrón que se desarrolla en la fiesta carnavalera, la lucha de don carnal y doña cuaresma y el final con el entierro de la sardina. En esta localidad se cambian los personajes pero no el, que el espíritu del fiel se introduzca en la contemplación y la conversión personal mediante el sufrimiento y el dolor. Este sufrimiento antaño fue trasmitido a la sociedad de cada localidad por el crucificado y las pláticas intensas que los franciscanos realizaban en cada población[12].

El elemento espacio

En cuanto al elemento espacio donde se desarrolla este período es doble, destacando el templo y la calle, ¿Son dos espacios muy diferentes? Sabemos que en el templo se realiza toda la carga religiosa (en la compleja liturgia donde participan todos los estamentos eclesiásticos, civiles y militares), liturgia que posee varias partes, en rememoración de la vida de Jesús: la entrada triunfal en Jerusalén, la santa cena, su muerte en la cruz, el oficio de las tinieblas, su estancia en el sepulcro y su Resurrección el domingo de gloria. Estas etapas son prefijadas desde el Canon Romano. Son etapas que esconden un misterio salvífico para el fiel cristiano y que dada su imposibilidad teológica de comprender las va a ir desgranando gracias a acercamientos más sencillos, como por ejemplo, las oraciones piadosas como el Vía Crucis, donde contemplar los misterios que Jesús sufre y que sirven para vincular a quien lo recita con el momento histórico revivido.

En la actualidad cada Domingo de Ramos podemos participar de las comitivas que parten de las ermitas en las entradas/salidas de la localidad en dirección al templo

[11] ABARQUERO MORAS, F. J. *El Carnaval de Vertavillo y las Cofradías de Ánimas en el Cerrato Palentino.* Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2009 y CARO BAROJA, J. *El carnaval: (análisis histórico-cultural).* Madrid, Alianza Editorial, 2006.

[12] ROMERO CASTILLO, M. "Aproximación a la Historia de la Orden Tercera Franciscana de la localidad de Albuñuelas en el siglo XVIII", en VV. AA. *El franciscanismo: Identidad y Poder.* Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos. (En prensa).

parroquial. Dicha comitiva tiene la función de emular la entrada triunfal de Jesús sobre el pollino. Procesión que transcurre entre cantos propios del momento, los cantos de David pero sin la imaginería adecuada, como sucede en otros lugares donde sí aparece la sagrada imagen, como por ejemplo las grandes capitales andaluzas u otras zonas costeras como la gaditana Rota o Calahonda en Granada.

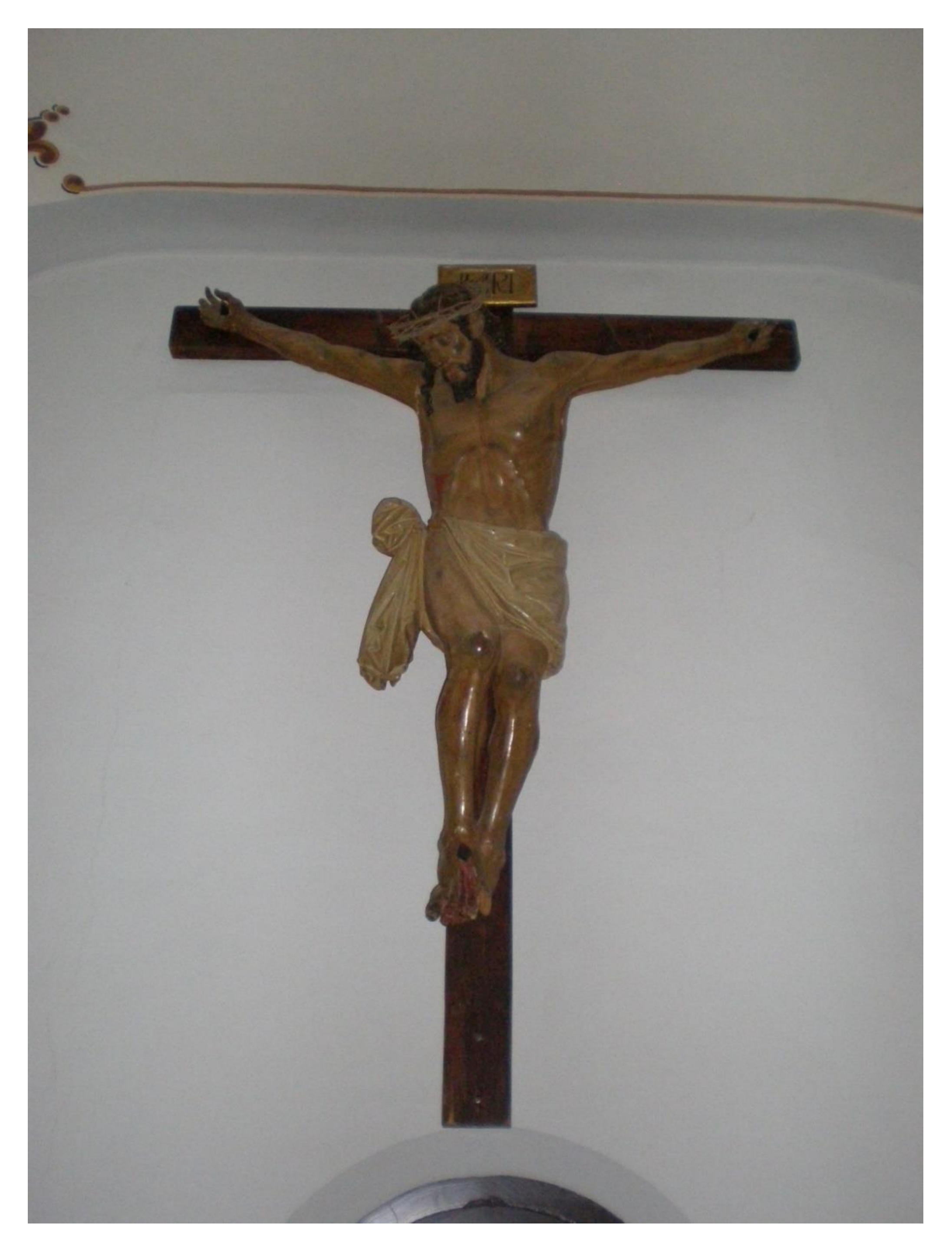


Fig. 3.A) *Cristo crucificado,* Alonso de Mensa, 1620, Albuñuelas (Granada). Foto: IPR.

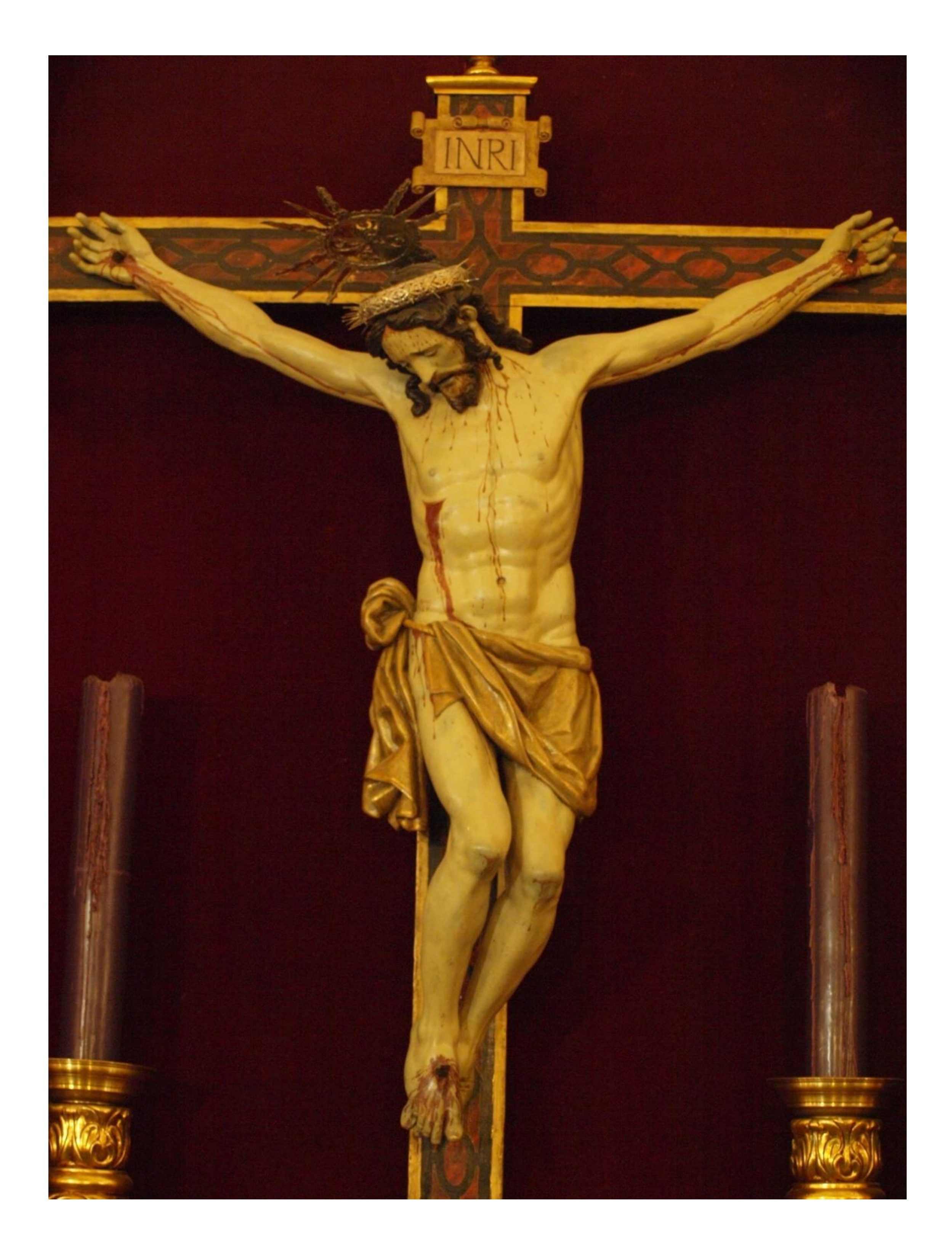


Fig. 3.B) *Cristo Crucificado*, Pablo de Rojas, Padul (Granada). Foto: IPR.

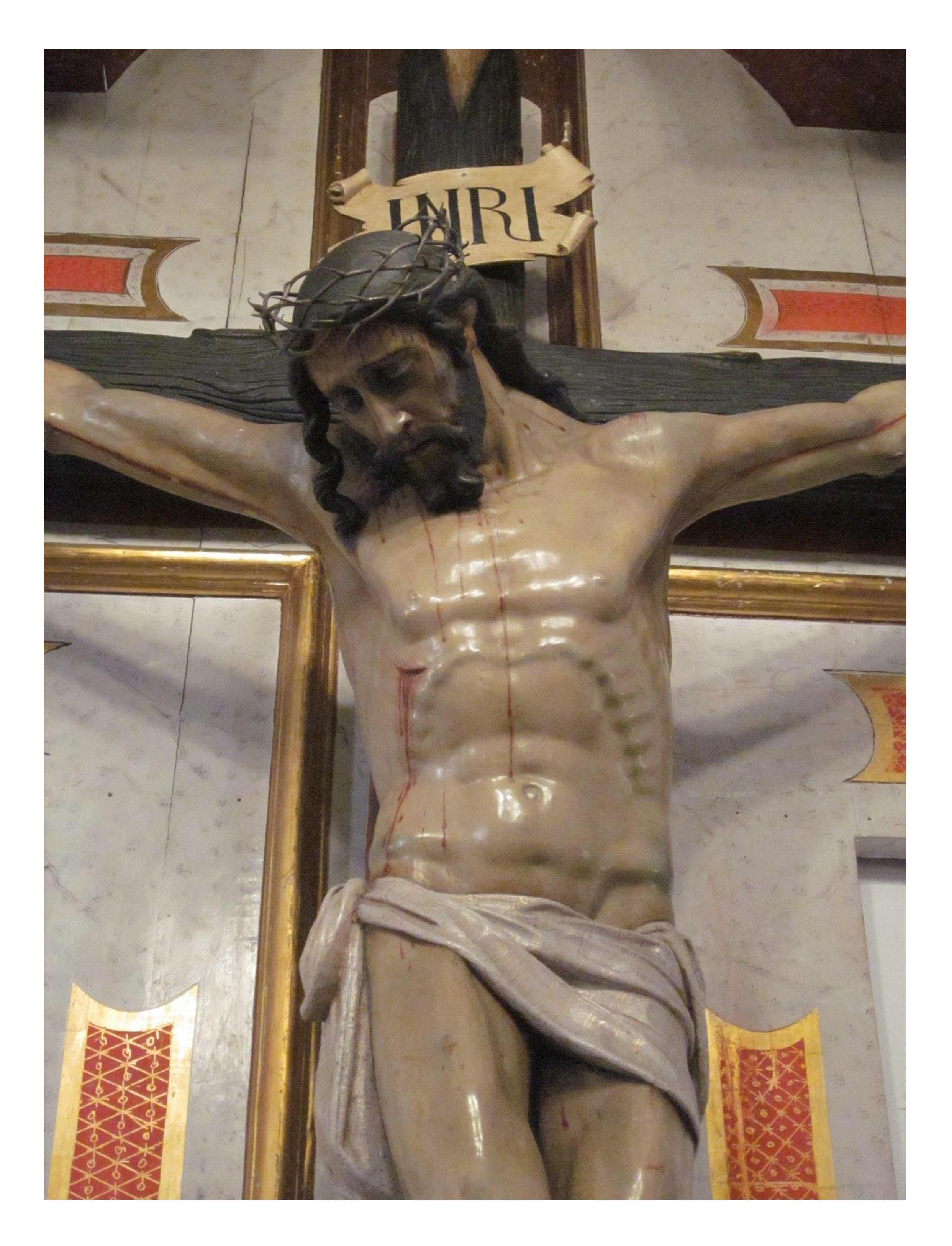


Fig. 3.B) *Cristo Crucificado*, Pablo de Rojas, Padul (Granada). Foto: IPR.

El Miércoles Santo en Melegís, Restábal, Padul y Albuñuelas podemos ver a la población celebrando el Vía Crucis[13] callejero con un crucificado (Fig. 3). Dicha práctica no podemos constarla en el siglo XVIII, pues no poseemos noticia documental, pero sí es posible realizarla pues los crucificados hasta la aparición de la imagen del Nazareno[14] eran usados en todas las procesiones y eventos religiosos, como referentes del dolor y como catequesis para que el cristiano pudiera mejorar espiritualmente.

El Jueves Santo, se produce la pasión y muerte. Esta liturgia tenía elementos especiales, como por ejemplo el tenebrario, un arca[15] de exposición para el Santísimo, una estética concreta en el templo, etc.

La hermandad del Santísimo Sacramento de Albuñuelas mandó crear un arca (Fig. 1) para poner el Monumento desde la aparición de la institución en el siglo XVII. En el inventario de 1727 aparece el arca como "*urna de talla dorada para el Jueves Sto. con vidrio de christal*"[16]. En la actualidad del Jueves al Viernes Santo podemos observar los diferentes Monumentos que en los templos del Valle se siguen levantando.

El templo muta. En el libro de Visitas y Mandatos[17] encontramos en 1834 una anotación donde claramente aparece el exordio al párroco para que estén decentes las cortinas que los altares del templo deben tener puestas tras el jueves santo. En el inventario de 1815[18] encontramos que cada nicho con imagen debe tener un velo encarnado y un contravelo oscuro. Ambos elementos demuestran que las imágenes durante este tiempo se tapaban, el templo quedaría a oscuras y sin vistosidad. Según las fuentes orales durante los tres días de Semana Santa en la población no dan voces, ni se cantaba, no había música en ningún espacio y todo era silencio, un silencio

[13] La Vía Sacra está en Jerusalén pero al fiel le es difícil ir hasta Tierra Santa por los peligros que el viaje encierra, secuestros, asaltos, etc., por ello, en las diversas parroquias se tenían unas láminas o estampas con las escenas y el fiel podrá ir rememorando el sufrimiento del varón de dolores y su santa Madre.

[14] ROMERO CASTILLO, M. "Nuestro Padre Jesús Nazareno" y "Un apunte sobre la devoción a Nuestro Padre Jesús Nazareno de Albuñuelas", publicados en la página web: www.padulcofrade.com.

[15] Se puede encontrar analizada desde el punto de vista artístico por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, [consultada: 12-01-2017] - http://www.adurcal.com/enlaces/mancomunidad/patrimonio/albunuelas/muebles/2/arca-eucaristica.pdf -

[16] Recogido en la página web: http://www.adurcal.com/enlaces/mancomunidad/patrimonio/albunuelas/muebles/2/arca-eucaristica.pdf [consultada: 12-01-2017].

[17] Archivo Parroquial de Albuñuelas, (APAlb.) fol. 129r.

[18] APAlb., sin foliar.

sepulcral. El Padul la carraca estallaba el Sábado de Gloria. Los niños y jóvenes utilizaban la matraca para informar a los vecinos de la nueva noticia, Jesús resucitó. Esta fiesta empieza por la noche y se expande por la mañana a platos como el hornazo, un dulce que celebra la vida nueva del redentor y del triunfo que otorgará a los fieles cristianos.

En la calle se sigue viviendo ese mismo componente, no existe un corte, sino una continuación del misterio que desde el púlpito o la función principal cofrade se realiza y que incide sobre el fiel. Incidencia que percibimos a través de las actas testamentarias[19]. En el postrero momento, el momento más sensible de la vida humana, se quiere asegurar la salvación, por eso, las devociones juegan un papel fundamental. En los testamentos de Albuñuelas la figura del Nazareno[20] tiene un papel destacado. Por la tradición piadosa que existe gracias a los múltiples "milagros" que la imagen realizó y porque su cofradía expandió su culto y devoción, a pesar faltar registros documentales. Era usual dejar una manda de entre uno y seis reales para su culto. Igual sucede en otras localidades como Melegís, donde su cofradía es quien dirige su culto y devoción.

Cada imagen sagrada que sale a la calle, a "ocupar" la calle, realiza una sacralización del espacio por el que discurre. Sabemos que el fin de la procesión es dar culto a la divinidad (Jesucristo, la Virgen María, los santos y las santas), dicho culto se ha ido depurando y reservándolo sólo para aquellas ocasiones especiales en que toda la comunidad debe participar del acto religioso exterior[21]. El dar culto a la divinidad esconde un sentido ulterior, la comunidad cristiana terrena es paradigma de la comunidad cristiana divina que camina hacia la Jerusalén celestial, por ello, se debe fomentar, bajo cauces permitidos que se produzcan procesiones pero sin los excesos que tanto los Ilustrados como los obispos y arzobispos querían eliminar. A su vez – siguiendo la reflexión de Enrique Herrera y Juan Zapata[22] – es un triunfo en sí misma, en la forma en que se organiza y en el sentido implícito que posee al desarrollarse en

[19] En las actas de Albuñuelas el 70% de los fieles dejan al Nazareno y el 30% a la Dolorosa.
[20] ROMERO CASTILLO, M. "Nuestro Padre Jesús Nazareno de Albuñuelas. Historia de una devoción", en LABARGA, F. (Dir.) *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas. Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno.* Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2016, pp. 413-422. También en Melegís y Restábal fue una de las figuras más importantes.
[21] HERRERA MALDONADO, E. et al. *Calzada Penitente. Pasos, cofrades y cofradías.* Ciudad Real, Editorial Junta Pro Semana Santa, 1999.
[22] *Ibídem*, p. 17.

un escenario donde participan toda la sociedad[23], con sus diversas jerarquías (eclesiástica, civil, militar, hermandades…).

Pero también, en los elementos piadosos desarrollados al aire libre como el rezo del Vía Crucis o Calvarios[24]. En el Valle no encontramos demasiados, las razones son históricas. El terremoto de 1884 destruyó bastantes estructuras. Usualmente las casas poseían piedras en las fachadas con diferentes motivos, como la numeración de las estaciones del Vía Crucis[25]. Otras veces eran tres cruces pequeñas juntas[26], en recuerdo del Calvario. Unas y otras desaparecieron.

Características propias

Dentro de este apartado, vamos a centrarnos en percibir cómo la alimentación y la vestimenta se ven alteradas por este tiempo. Cada pueblo tiene sus propios platos y dulces. Dulces que son típicos del momento de dolor (los pestiños) y de gloria (los hornazos), pues ambos esconden curiosas teorías sobre su elaboración. En ambos postres se mezcla la tradición de culturas diferentes con el nuevo significado religioso.

En numerosos templos podemos ver las ropas del siglo XVIII usadas por los eclesiásticos: usaban las casullas de guitarra, los pellices y sobrepellices ricamente adornados. Ropa que en las visitas episcopales se insistía en la decencia que debía mostrar el clérigo frente a su rebaño. Para los días de fiesta el eclesiástico vestía[27] indumentaria acorde con el momento litúrgico de vistosos colores y telas ricamente provistas de galones de oro, finos bordados, etc. Era necesario mostrar riqueza pues se vinculaba dicha decencia con el misterio[28] que se desarrollaba y del que se participaba.

---

[23] El Catastro del Marqués de la Ensenada recoge las fiestas religiosas que realiza cada Concejo de Villamena, de Dúrcal, de Cónchar y de Albuñuelas, donde invierte diferentes cantidades monetarias para costear su desarrollo donde aparece una procesión, el beneficiado que realiza las misas cantadas, el predicador, el organista, etc., en ROMERO CASTILLO, M. *El Valle de Lecrín a través del Catastro del Marqués de la Ensenada.* Editorial CSV, Granada, 2011, pp. 132-133.

[24] ROMERO CASTILLO, M. "Aproximación a la historia del Calvario de Padul", [consultada: 12-01-2017] - www.padulcofrade.com -.

[25] En el barrio albuñolense de la Iglesia, en su subida a mano izquierda, sobre la puerta de la casa encontramos el número III de la tercera estación del Vía Crucis.

[26] Tanto en Lanjarón, pueblo vecino, como en Béznar, encontramos tres cruces pequeñas en un recodo de un barrio populoso por donde discurriría la oración piadosa. El Padul encontramos cruces grandes.

[27] La propia Biblia recoge cómo debe ir vestido quien sirve a Dios en el Antiguo Testamento.

[28] El sacerdote debe vestir de una determinada manera, tal y como explica Brian Moore, existe una tradición que dio lugar al ropaje sacerdotal desde Grecia y que se fue depurando hasta formar la

Las características internas

Para analizar este período socio-religioso diferenciamos unas características internas. Éstas aparecen establecidas por el ecumenismo religioso del siglo XVI, por el espíritu franciscano y nuevas corrientes devocionales, como la propuesta por Tomás de Kempis.

El corpus teológico-doctrinal dimanado del Concilio de Trento[29] sentó las bases sobre la que se asentó la devoción y el culto a las imágenes que representan a la divinidad y que nos permiten acercarnos al mensaje evangélico que encierran. La Contrarreforma[30] tuvo una particular forma de expresión a través del arte, se utilizó para cristianizar a los fieles y mostrar la magnificencia y el poder de la Iglesia frente a los reformados europeos.

Las enseñanzas transmitidas por la orden franciscana, basadas en el amor a los dolores[31] que sufrió Jesús y a su cruz redentora, se unen para generar las figuras pasionistas centradas en Jesucristo con la cruz a cuestas[32] y su Santa Madre sufriente. Gracias a la nueva reinterpretación del sentimiento que los franciscanos van a sembrar por todo el orbe católico y a las reliquias de la Santa Cruz se cambia el modelo de piedad de la persona. Hasta la aparición de las enseñanzas franciscanas

---

prenda del celebrante (el amito, el alba, el cíngulo, el manípulo, la estola y la casulla). Todas estas prendas conectan con la vida de Jesucristo y su mensaje. El amito simboliza la mortificación de la lengua y la esperanza; el alba simboliza la pureza de quien realiza la celebración; el cíngulo simboliza la represión de los deseos carnales; el manípulo simboliza las dificultades diarias del oferente; la estola simboliza la carga del estado sacerdotal y la dignidad del hombre antes del pecado original, por último, la casulla simboliza la caridad y el yugo. MOORE ENNIS, B. "Vestiduras sagradas", sin foliar, [consultada: 10-02-2017] -http://lamisadesiempre.blogspot.com.es/2011/02/33las-vestiduras-sagradas.htm -.

[29] JEDIN, H. *Historia del Concilio de Trento.* Navarra, Universidad de Navarra, 1981 y PROSPERI, A. *El Concilio de Trento: una introducción histórica*. Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2008.

[30] JOACHIMSEN, P. *La época de la revolución religiosa: la Reforma y la Contrarreforma: (1500-1660).* Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1975; SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Editorial Alianza Editorial, 1989 y VALVERDE, J. M. *Reforma, Contrarreforma y Bbarroco.* Madrid, Editorial Planeta, 1984.

[31] ROMERO CASTILLO, M. "Dos visiones literarias sobre la Pasión de Jesucristo: Siglos XVI y XVII", sin foliar, [consultada: 10-02-2017] -http://padulcofrade.com/monograficos/colaboraciones_de_manuel_romero_castillo/16_dos_visiones_literarias_sobre_la_pasion_de_jesucristo.htm -.

[32] El monje Tomás de Kempis y su obra "La imitación a Cristo" sentaron las bases de un nuevo modelo piadoso. El dolor que sufrió Jesús se pone "de moda", se utiliza como espejo para mejorar la vida personal. Además, ayuda a que aparezca la figura de Jesús cargado con la cruz, figura que no existía. ROMERO CASTILLO, M. "La obra de Tomás de Kempis, un jalón en la aparición de la figura de Jesús cargado con la cruz al hombro", sin foliar, [consultada: 10-02-2017], -http://padulcofrade.com/monograficos/colaboraciones_de_manuel_romero_castillo/16_nazareno_una_figura.htm -.

no aparece Jesucristo cómo referente cultual. Recordemos que durante el periodo románico y gótico es Dios quien se establece como figura principal de culto, teniendo poca relevancia la figura del crucificado doloroso. El dolor y la unión dolorosa que propugna San Francisco es una nueva vía que lleva al padecimiento de Jesús camino del Calvario. La Vía Dolorosa será la oración más difundida por la orden, se instalarán vía crucis y cruces por caminos[33] para recordar al viandante su misión pasajera en este mundo y su vocación misionera de llegar a la cruz salvífica.

Las características externas

Las características externas conectan con las células confraternales. Las cofradías y hermandades pasionistas tiene en la calle y sus actos de culto su principal forma de expresión. A la par son garantes transmisoras del orden religioso que debe imperar en la sociedad y que es el paraguas bajo el que se van a refugiar todo el pueblo sufriente de los avatares que el hambre, la guerra, la enfermedad y la muerte generan en este siglo tan aciago. En el Valle de Lecrín, una zona de carácter rural, con poblaciones de variable densidad demográfica, encontramos poblaciones con suficientes confraternidades.

No podemos pasar por alto el importante papel que tuvieron las cofradías y hermandades centradas en atender el culto y fomentar la devoción a las figuras pasionistas: Crucificados, nazarenos y dolorosas (fig. 2). Estas instituciones fueron la cuna de un culto solemne y constante pues tenían la estructura necesaria (capilla, cabildo, hermanos…), un corpus de contenido que era fijado por el consiliario y las predicas que en las ocasiones religiosos (ciclo de Navidad, Cuaresma y Semana Santa), donde un predicador especializado lanzaba la charla a la población; la procesión y la función que realizaban era no sólo para rendir culto sino para fomentar la devoción mediante un acto donde impera el ambiente plenamente ritualista y cargado del contenido superior divino. No podemos pasar por alto la socialización que se realiza al llevarse a cabo los actos, dentro y fuera de la iglesia, compartiendo la fe con todos los individuos de la comunidad pero también con los retornados.

[33] ROMERO CASTILLO, M. "*Aproximación a la historia del Calvario de Padul*", sin foliar, [consultada: 10-02-2017], - http://padulcofrade.com/monograficos/colaboraciones_de_manuel_romero_castillo/16_aproximacion_a_la_historia_del_calvario_de_padul.htm -.



Fig. 2.A) *Besapiés del Nazareno y Dolorosa*, parroquia de Restábal (Granada). Foto: IPR.

Durante el tiempo procesional si la sagrada imagen es milagrosa el fiel suele acompañarlo descalzo, recorre todo el camino en señal de promesa. Los muchachos de la localidad se "pelean" por llevar la imagen, era usual poner un pañuelo en el varal para ser seleccionado y poder llevarlo.

Estas instituciones pusieron todo su empeño y esfuerzo en conseguir articular un programa económico para sostener debidamente el culto de la sagrada imagen. Así, era posible que la institución durase activa más tiempo, pero su esfuerzo era inversamente proporcional a los efectivos demográficos y a la devoción que tuviesen los individuos, pues si uno de los dos pilares fallaba menguaba considerablemente el sustento para poner en marcha todos los actos en los que debían participar.



Fig. 2.B) *Porteadores del Nazareno descansando*, Melegís (Granada). Foto: http://www.adurcal.com/enlaces/molina/SemanaSanta2003/SemanaSanta_2003.htm.



Fig. 2.C) *Cortejo procesional diurno*, Restábal (Granada). Foto: Restábal, pasión y gloria.

Como nexo de unión entre ambas características, el arte barroco y la nueva sensibilidad socioreligiosa de los artistas, son un puente entre el espíritu que la Iglesia va imponiendo desde el púlpito y, lo que perciben los fieles a través de sus sentidos. El resultado final será una integración de imágenes devocionales nuevas el Nazareno y la Dolorosa en su cotidianeidad.



Fig. 2.D) *Nazareno*, Cónchar (Granada). Foto: Internet.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Valga como cierre esta recapitulación de todo lo expuesto. Cierto es que se necesitaría más extensión para exponer y desarrollar más tradiciones y valores. Sin embargo, es un buen punto de arranque el que se realiza.

Hay que constatar el vacío existente a nivel historiográfico, se han realizado aproximaciones y pequeñas contribuciones, siendo esta descripción una primera piedra de toque sobre el Valle y su vivencia socioreligiosa.

La Semana Santa en el Valle posee una rica tradición, amparada en siglos de viveza que por diversas circunstancias la fueron mutando en lo que actualmente contemplamos.



CRISIS Y TRANSFORMACIÓN DEL RITO DE LA SEMANA SANTA GRANADINA DURANTE EL PERÍODO DE LA RESTAURACIÓN: UNA VISIÓN INTERPRETATIVA A TRAVÉS DE LA OPINIÓN PÚBLICA DE LA ÉPOCA

Ignacio Szmolka Vida

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 354-380

EL DEBATE EN TORNO AL RITO DE LA SEMANA SANTA DE LA RESTAURACIÓN

El rito de la Semana Santa constituye históricamente uno de los principales ceremoniales públicos de la ciudad de Granada. Dada su participación en el mismo de todos los sectores de la sociedad granadina, éste hubo de experimentar al igual que las hermandades y cofradías locales las profundas transformaciones sociales aparejadas a la progresiva implantación del liberalismo a lo largo del siglo XIX. Ya en el tránsito hacia el siglo XX durante la Restauración monárquica, periodo caracterizado entre otros aspectos por reinstaurar la alianza entre el trono y el altar, la opinión pública granadina cuestionará el monopolio que ejercían las autoridades eclesiásticas y civiles sobre la iniciativa y organización de los actos públicos externos.

La oficialización del ceremonial pasionista encontraba su máximo exponente en la celebración de un único desfile procesional de marcado carácter institucional el Viernes Santo. Y las hermandades de la Soledad y el Santo Entierro que componían el mismo quedaban relegadas a un segundo plano. En este contexto no sólo no han estado claras las características propias de las cofradías de este periodo sino ni tan siquiera su propia existencia. Este hecho ciertamente contradictorio, de oficialización de un fenómeno intrínsecamente popular como el ceremonial pasionista, provocaría un punto de inflexión en la historia de las cofradías granadinas.

Para arrojar luz sobre este fenómeno complejo cuyas consecuencias aún hoy en día son debatidas debemos tener en cuenta las diversas opiniones manifestadas desde un primer momento por sus coetáneos a través de la prensa, la principal y más novedosa fuente histórica que disponemos para el estudio del ceremonial pasionista de este periodo. Sin embargo, la prensa como fuente histórica dista de ser una notaría del pasado, pero es precisamente, que en la subjetividad de las distintas opiniones manifestadas en sus páginas, se encuentra su principal virtud.

En un contexto de crisis política y social la prensa de la Restauración adolecerá de un fuerte carácter regeneracionista. A nivel local, este espíritu se manifestaría de forma temprana atendiendo con especial interés a distintos asuntos y acontecimientos de la ciudad que por su representatividad podían mostrar las carencias de la sociedad granadina así como suponer una herramienta para la

transformación social por medio de una intensa labor pedagógica. Buena muestra de ello lo encontramos en las siguientes líneas publicadas por *El Defensor* a consecuencia de uno de los frecuentes escándalos que tenían lugar durante el transcurso de la procesión oficial:

> "*En las aglomeraciones de las multitudes es donde salen a la superficie todas las llagas cancerosas que padece un pueblo. Un hecho aislado, por insignificante que parezca, pone de relieve entonces, no solo el miembro dañado, sino lo que es peor, la atmósfera que este miembro dañado se alimenta. Un vicio social como el que se dio a conocer en presencia del Santo Entierro de Cristo puso de relieve en triste hora, no solo el acto brutal cometido por algunos individuos de la sociedad granadina, sino lo que es peor, la indiferencia y la actitud estoica de la parte sana de esa sociedad que presenció el hecho...*"[1].

Más concretamente, la prensa regeneracionista granadina centró su interés en dos cuestiones principales. En primer lugar manifestó de un modo divergente qué grado de rigidez en el ritual se estaba dispuesto a permitir, es decir, qué grupos sociales habrían de encontrar un medio de representación y de expresión en las conmemoraciones pasionistas. En segundo lugar, en consideración de la Semana Santa como una herramienta de progreso económico y social encontramos dos tendencias diferenciadas. Desde el punto de vista liberal se abogará por un nuevo ritual que propiciara un desarrollo económico y social mediante el fomento de la artesanía y del turismo. Como reacción encontramos también una corriente tradicionalista que optaría por un ceremonial ejemplificante de los valores religiosos pero sin contar con la dependencia económica y organizativa de las autoridades oficiales.

Partiendo de estas premisas podremos comprender mejor los distintos proyectos propuestos durante los años en los que se conformó la Semana Santa granadina tal y como la conocemos en la actualidad, aproximándonos al verdadero significado que supuso este periodo de crisis y transformación de la Restauración.

[1] El Defensor de Granada, 17 de abril de 1900.

EL DESFILE OFICIAL: REFLEJO DE LA GRANADA DE LA RESTAURACIÓN

El factor que recibió una mayor atención por parte de los cronistas de la época fue el de la participación de la sociedad granadina en el desfile oficial teniendo en cuenta, no solamente qué sectores sociales habrían de formar parte del ceremonial pasionista, sino también el modo en que habría de producirse ésta. No en vano esta cuestión resultaba especialmente conflictiva debido a que los días de la Semana Santa resultaban propicios tanto para el recogimiento como para la fiesta, pero también para realizar reivindicaciones de tipo social e incluso político aprovechando la gran visibilidad que propiciaban los cultos públicos.

El desfile oficial constituía el medio más propicio del ceremonial pasionista para ver y ser visto. Los amplios espacios de la Granada decimonónica como Plaza Nueva, Gran Vía y Reyes Católicos proporcionaban un marco idóneo para la contemplación de las representaciones civiles, militares y eclesiásticas que componían el cortejo, las cuales llegaban a restar protagonismo a los pasos que se procesionaban. Por su parte las filas de “nazarenos y penitentes” solían integrarlas "asalariados y convidados", en su mayor parte dependientes del comercio del Zacatín y Bibarrambla. No en vano el recorrido quedaba fijado por la contribución económica que los dueños de los establecimientos comerciales ofrecían al desfile oficial. Desde los balcones de estas calles presenciaban el desfile diversas personalidades granadinas y foráneas que al igual que el público que abarrotaba las aceras lucían sus mejores galas.

En la procesión del Viernes Santo participaban las hermandades del Santo Entierro y la Soledad. La primera era la que "*con el permiso y eficaz apoyo de las autoridades civiles y militares tenía a su cargo llevar a cabo la procesión del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*"[2]. A ella se le unía la de la Soledad de Santa Paula como “*complemento ideal*” de la misma. Esta diferencia de consideración quedaba reflejada en la composición de sus respectivas juntas de gobierno. La oficial del Santo Entierro contemplaba cargos de carácter fiscalizante como el de tesorero-depositario y el de secretario-contador[3], los cuales parecen no existir en la junta de gobierno de la Soledad si nos

[2] *El Defensor de Granada*, 1 de marzo de 1898.
[3] *El Popular,* 30 de marzo de 1892.

atenemos a la que se constituyó en 1898[4]. Ésta última quedaba subordinada a la del Santo Entierro debiendo de acatar diversas decisiones de la comisión de la hermandad oficial, tanto en lo económico como en lo organizativo, dando lugar a constantes enfrentamientos entre ambas[5].

Sin embargo, la hermandad de la Soledad contaba con una pujanza que ciertamente contrastaba con la decadencia que manifestaba la cofradía oficial del Santo Entierro. Este hecho llegó a suponer la desaparición de esta última. Hasta 1891 no volvió a ser "fundada"[6] y para entonces la de la Soledad no estaría dispuesta a renunciar a la independencia adquirida a raíz de la desaparición del Santo Entierro. De este modo Granada llegó a contar con dos desfiles procesionales independientes, lo cual exigió un mayor esfuerzo económico que no hizo sino aumentar la rivalidad entre ambas hermandades. Así pues, en 1901 el arzobispo Moreno y Mazón decidió suspender ambas procesiones. No sería hasta 1907 cuando el presidente de la Soledad, Isidoro Arnáu, recibiera nuevamente autorización del ahora arzobispo José Meseguer y Costa para recuperar su procesión. A partir de entonces se intensificó el debate sobre quién podía acometer la organización de unas procesiones que, como desfiles que eran, proporcionaban una gran significación social. Una carta anónima enviada al diario *La Publicidad* afirmaba lo siguiente:

> "(...)*Yo recordaba aquella trapatiesta que se movió hace algunos años, y supuse que la lección había sido provechosa, y que no acometerían estas delicadas empresas en lo porvenir más que sacerdotes, o seglares cuyos cargos y categoría bastaran para organizar procesiones con los requisitos que deben tener: autoridad, brillantez, solemnidad*"[7].

¿En qué medida no cumplía esas condiciones la comisión organizadora de la Soledad? En la prensa únicamente disponemos de diversas menciones a personas que ostentaron cargos en su junta de gobierno[8]. Aún así podemos apreciar una estrecha

[4] *El Popular*, 30 de marzo de 1892.
[5] *El Popular* muestra un claro ejemplo de cómo la hermandad de la Soledad debía de acatar las decisiones de la comisión del Santo Entierro: "*Se ha dicho que este año no figurará en la procesión del Santo Entierro Nuestra Señora de la Soledad, y varios señores se han acercado a esta redacción, por sí y en nombre del comercio* (...). *Nosotros nos adherimos al deseo general de que como todos los años salga esta Virgen, atendiendo al buen resultado que ha tenido la cuestación hecha con este objeto. Esperamos que la digna junta organizadora del Entierro complacerá el deseo de todos, y sin hacerle estímulo alguno, pues que no lo necesita, le damos las gracias en nombre del pueblo de Granada*."
[6] *El Popular,* 30 de marzo de 1892.
[7] *La Publicidad,* 31 de marzo de 1907.
[8] *El Popular,* 25 de febrero de 1898.

vinculación con la Juventud Católica, asociación en la órbita del carlismo que ya desde su fundación en 1869 contaba con representación en Granada. Entre sus fines se contemplaba el fomento de asociaciones católicas[9], lo cual podría explicar el hecho de que la presidencia de esta organización y la de la Soledad recayera en la misma persona, Isidoro Arnáu[10]. Asimismo, contemplaba la defensa de los intereses católicos a través de la prensa. En Granada existieron numerosos diarios afines al catolicismo político carlista y desde 1898 lo era también *El Popular*, cuyo redactor jefe Maximiliano de Arroyo y Diego fue nombrado ese mismo año mayordomo de la Soledad. Así pues, en este diario encontramos numerosas referencias a cultos y actos internos de esta cofradía a lo largo del año y, aunque no constituyera un acto de culto propio de la hermandad, resulta significativo que anualmente se celebrara en la iglesia del monasterio de Santa Paula un funeral no oficial en memoria por los caídos por la causa de la comunión tradicionalista, es decir, del carlismo. La vinculación de la hermandad con esta corriente política se manifestaría también en el nombramiento como hermana mayor honoraria de la infanta Isabel, esposa del heredero carlista Cayetano de Borbón-Dos Sicilias.

Por su parte, entre los miembros del Santo Entierro encontramos numerosas personalidades destacadas de la ciudad, especialmente vinculadas con el conservadurismo granadino como José Pérez de Herrasti o Antonio Joaquín Afán de Ribera[11]. De hecho, la hermandad oficial parecía acusar una fuerte dependencia de este tipo de personalidades. Según Félix Peralta, párroco de Santa Ana, la procesión del Santo Entierro dejó de organizarse "*por haber fallecido personas respetables y de acrisolada piedad, que a falta de Hermandad, tomaban la iniciativa, siempre con permiso de la Autoridad Eclesiástica, garantía necesaria para que los fieles contribuyan gustosos a esta clase de cultos*"[12]. Sin embargo los descendientes de José Pérez de Herrasti hubieron de encabezar la refundación de 1891 y el concejal conservador Juan Pedro Afán de Ribera participó activamente en la recuperación de la procesión oficial en 1908, a los dos años de morir su padre Antonio Joaquín[13].

---

[9] ANDRÉS GALLEGO, J: *La política religiosa en España 1889-1913.* Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 14.
[10] Asimismo, Isidoro Arnáu ostentaba el cargo vicepresidente y mayordomo mayor de la cofradía del Carmen y San Conrado de San Andrés.
[11] *El Popular*, 30 de marzo de 1892.
[12] *Noticiero Granadino*, 15 de marzo de 1908.
[13] *El Defensor,* 8 de abril de 1908.

La Publicidad hacía alusión a la falta de representatividad social de la presidencia de la Soledad, debido probablemente más a su adscripción política que a su estatus social. No en vano se trataba de un diario republicano conservador que en materia religiosa únicamente era enemigo del tradicionalismo carlista, movimiento que ciertamente en Granada resultaba escasamente representativo. Pero la cofradía de la Soledad también hubo de contar con el apoyo de ciertos sectores de la nobleza granadina como Mariana Tello, presidenta de la Junta de Damas de Mérito de Granada y destacada mecenas de la hermandad, o el marqués de Portago, diputado a Cortes por Granada por el partido conservador. En cualquier caso, al acoger en su seno a la infanta Isabel y al marqués de Portago, la hermandad obtuvo los títulos de Real y Ilustre, con los cuales se presentaron ante el arzobispo Moreno y Mazón en 1901 con objeto reforzar su posición frente al Santo Entierro.

Tan importante como el cortejo oficial lo era el público que se asistía a contemplarlo cuyo papel no era en modo alguno el de un simple espectador ya que participaba activamente de un importante acontecimiento social. La costumbre no difería sensiblemente de cualquier domingo del año en el que tras la asistencia a misa los granadinos marchaban a los paseos del Violón, la Bomba o el Salón para acabar finalmente en el café o el ventorrillo[14]. El Viernes Santo el paseo se trasladaba a la calle de Reyes Católicos y discurría desde la recogida de las imágenes hasta las once de la noche, hora de cierre de los ventorrillos. Según *El Defensor* fuera de los días del Corpus no era común ver las calles de Granada tan animadas como en ese día, anticipando así la Pascua de Resurrección por cuanto "*la gloria y la vida estaban en la calle*"[15].

La Semana Santa suponía una ocasión especial para el esparcimiento pero también para la socialización y el encuentro entre ambos sexos, dando lugar a frecuentes escándalos. Estos tenían lugar durante la procesión así como en el interior de los templos con motivo de las visitas a los Monumentos el Jueves Santo. Una quintilla aparecida en *El Defensor* firmada bajo el pseudónimo de "El de las Tres Estrellas", en clara alusión a la tertulia creada por Antonio Joaquín Afán de Ribera, se expresaba de esta forma tan explícita:

---

[14] GAY ARMENTEROS, J. y VIÑES MILLET, C.: "La época contemporánea siglos XIX y XX", en *Historia de Granada.* Granada, Ed. Don Quijote, 1982.
[15] *El Defensor,* 13 de abril de 1900.

> "*Telegrama que ha llegado / por un conducto certero. / - Semana Santa: Ocurrencias / de que es preciso hacer mérito. / "Mucho estómago vacío / pero en trajes lujo inmenso". / Hubo también su corrida / a causa de una imprudencia; / porque ya es cosa sabida / que habiendo gente reunida / no faltan vino y pendencia. / Caras lindas en las calles, / gran concurrencia en los templos. / Pisotones casuales, / novios con novias encuentros. / Registrados los bolsillos / por multitud de rateros. / La devoción en los labios, / la murmuración por dentro. / Unos se ganan la gloria, / pero los más el infierno*"[16].

"Sucesos del Viernes Santo" era un titular recurrente en la prensa granadina ya que esta noche solía ser "fecunda en broncas y escándalos", tanto por parte del público amparado en la multitud como por los penitentes que con el rostro oculto formaban parte del cortejo oficial[17]. Por este último motivo la comisión del Santo Entierro acordó en 1894 entregar cirios únicamente a personas mayores vestidas de calle con traje oscuro[18]. Las chías o las centurias de romanos, tan características de la procesión oficial, eran igualmente criticadas por comportamientos similares. A esto se le unía el carácter propio de estas representaciones que a menudo eran consideradas como parte del elemento festivo y poco acordes a la conmemoración pasionista. Así se manifestaba Germán Aledo, de origen sevillano, pero conocido predicador en la Granada de aquellos años:

> "*La primera vez que vi en Granada ese adefesio o extravagancia que llaman la chía, abigarrado conjunto de heterogéneo traje con largo y pronunciado capirucho a manera de penitenciado, rematando con penachos de pluma a guisa de casquete en caballero andante, larga cola que arranca de la túnica cual aristocrática señora en día de corte o de "soiré", agujeros abiertos como en careta carnavalesca por donde puede ver, respirar, beber y hasta fumar la persona de todo esto revestida, me pregunté y continué preguntándome: ¿Qué significación tiene el tal figurón? ¿De dónde toma su origen?* "[19].

Para la prensa granadina lo verdaderamente destacable era que el ceremonial pasionista transcurriera sin incidentes. La prensa se refería a estos de forma ambigua como actos vandálicos sin llegar a valorarlos explícitamente como muestras de

[16] *El Defensor:* 18 de abril de 1897
[17] *El Defensor:* 5 de abril de 1890.
[18] *El Defensor de Granada*, 22 de marzo de 1894.
[19] *El Popular,* 10 de abril de 1895.

conflictividad social. No en vano a pesar de que esta cuestión constituye un elemento consustancial al ceremonial pasionista, históricamente ha permanecido semioculto o desvirtuado bajo el tamiz del componente festivo.

En cualquier caso ningún sector de la sociedad granadina quedaba al margen de los actos públicos pasionistas. Concretamente en Granada el Jueves Santo adquirían visibilidad aquellos que a lo largo del año permanecían ocultos tras las tapias de la cárcel de la Audiencia. "*Según antigua costumbre y previa autorización*" los presos abandonaban la cárcel durante un breve tiempo con el objeto de pedir limosna para el culto de la capilla de la prisión. Esta tradición provocaba enconadas reacciones contrarias. Así por ejemplo, una crónica aparecida en *El Defensor* consideraba esta costumbre como un acto infamante hacia los propios presos debido a la exposición pública de sus grilletes y cadenas. Pero ante todo existía el temor de que pudiera resultar fuente de conflictos:

> "*La costumbre a que nos referimos es poco agradable. La libertad momentánea que se concede en tal día a los presos, más resulta una crueldad que un beneficio para los infelices a quienes se concede. Cargados con afrentosa cadena que se les ciñe al cuerpo y produce triste ruido al arrastrar sobre el empedrado de la calle, aprisionados con grillos los pies, y acosando con su demanda al transeúnte, aquellos desgraciados ofrecen un triste espectáculo.*
>
> *Más caritativo sería aliviar en día tan señalado sus desventuras confortando su espíritu con la explicación de los diversos misterios, que no ofrecerlos a la vergüenza pública en la calle con una exhibición que sólo puede contribuir a rebajar en ellos el sentimiento de dignidad.*
>
> *Al mismo tiempo, la expansión de este día da lugar a que se burlen las prácticas del establecimiento, ofreciéndose a los presos ocasión de abusar de la bebida y producir escenas poco edificantes, como la ocurrida este año, que dio lugar a que los reclusos tuvieran que ser vueltos inmediatamente a su encierro, y hasta que hubiera en la cárcel un conato de rebelión*"[20].

Sin embargo, esta antigua costumbre no solamente exponía a la visión pública la dura situación de estas personas, sino que también les ofrecía una posibilidad de expresión

[20] *El Defensor,* 25 de marzo de 1894.

a través del canto de la saeta. Tal y como afirmaba otro cronista de *El Defensor* este canto popular pasionista siempre fue proclive a identificar el sufrimiento de Cristo y su Madre en la pasión con sus propias desventuras. Cuestión ésta, especialmente delicada, y que durante siglos contribuyó a la proscripción y marginación del primitivo canto franciscano de la saeta:

> "(...) Era *una voz de hombre la que cantaba. En sus modulaciones se percibía algo de una pasada historia de desgracias y al cantar la pasión de Jesús parecía que el preso pensaba más en su desventura que en las tristes escenas que iba cantando. Tal vez se acordaba de su madre y aquel recuerdo le contristaba el espíritu.*
>
> *Después hirió el espacio una voz de mujer aguda, sonora y llena de amargura. Aquella mujer se refería en sus saetas a los dolores de la Virgen; cantaba desde el balcón, y casi oculta detrás de sus compañeras de cárcel. Siguieron cantando otros presos y luego otros, hasta que llegó la noche. Entonces los pocos reclusos que por unas horas habían gozado de libertad relativa, entraron en su prisión y se cerraron las puertas detrás de ellos. Se escuchó todavía durante un breve rato el chirrido de las cadenas que se arrastraban perezosamente como serpientes de hierro sobre las baldosas del patio, y la calle volvió a quedar solitaria, oscura y sumida en el silencio, sólo interrumpido de tiempo en tiempo por las voces graves de los canónigos que cantaban los salmos y lamentaciones en el coro de la Basílica*"[21].

Durante el espacio de tiempo en que faltaron los desfiles procesionales en nuestra ciudad probablemente desapareció la costumbre de la salida de los presos el Jueves Santo ya que la prensa no volvió a hacer mención de ella. Sin embargo, según *El Defensor,* sería ante la cárcel de la Audiencia donde se agolparía un mayor número de granadinos para presenciar en 1907 la recuperación de la procesión de la Soledad ya que estaba previsto que los presos de la cárcel cantaran saetas ante la imagen al igual que ocurría en otras localidades andaluzas. No en vano, este año se esperaba el inminente alumbramiento por parte de la reina del futuro Alfonso de Borbón y Battenberg, lo cual solía aparejar la promulgación de una amnistía a cierto número de reclusos.

> "*Cuando la sagrada imagen llegaba frente a la prisión hizo alto, pararon de batir marcha las bandas de música, hízose el más profundo e imponente silencio y detrás de aquellos muros la voz sentídisima de uno de los reclusos lanzó al aire una saeta.*

[21] *El Defensor,* 5 de abril de 1890.

> (…) *A esta saeta siguió otra y luego otras, todas ellas suplicantes, cantadas con voz clara y mucho estilo, que impresionaron grandemente al público.*
>
> (…) *A interpretar en aquel momento la profunda lástima que inspiraban aquellos dedichados tras las gruesas rejas de la cárcel, que en sus sentidas saetas pedían su libertad, cuantas personas los escuchaban se la habrían concedido y desatadas sus ligaduras, si de ellas hubiera dependido el reintegrarlos limpios de toda culpa a la sociedad que los arrojó de su seno*"[22].

De cualquier forma, nunca más hubo de producirse este acto ante la imagen de la Soledad. Al año siguiente comenzaba una nueva etapa de la Semana Santa granadina marcada por el intervencionismo eclesiástico y la hermandad volvió a perder su autonomía.

LA CRISIS DEL DESFILE OFICIAL

A lo largo de estos años los arzobispos José Moreno Mazón y José Meseguer y Costa emitieron una serie de decretos que regularon y, sobre todo, definieron un modelo de procesión oficial que supuso un punto de inflexión en la historia de las hermandades granadinas. Y es que el desfile oficial suponía más bien una concepción del ceremonial pasionista más que una hermandad propiamente dicha. Según Félix Peralta la procesión del Santo Entierro tuvo lugar aún en ausencia de su hermandad contando únicamente con una comisión compuesta por diferentes personalidades capaces de llevar a cabo la organización de un ceremonial digno de representar a la ciudad. Es por lo tanto a esta concepción a la que quedaría subordinada la hermandad de la Soledad hasta que los problemas económicos de la hermandad oficial propiciaron la ruptura de la unidad del desfile.

En 1901 iban a tener lugar ambas procesiones en días diferentes pero la lluvia aplazó la salida de la Soledad del Jueves al Viernes Santo coincidiendo nuevamente con el Santo Entierro. Sin embargo, un nuevo decreto arzobispal suspendía el mismo Viernes Santo ambos desfiles. Diferentes diarios granadinos reprodujeron sendos

[22] *El Defensor,* 30 de marzo de 1907.

comunicados referentes a ambas hermandades. En el primero la propia hermandad del Santo Entierro indicaba que la decisión había sido acordada con la "autoridad competente"[23] y que la suspensión era debida a sus dificultades económicas. En cuanto a la hermandad de la Soledad, el tradicionalista *El Triunfo* indicaba explícitamente: "*por orden del Excmo. e Ilmo. señor Arzobispo, queda prohibida la procesión de Ntra. Sra. de la Soledad*"[24]. Ambos comunicados fueron reproducidos también por *La Publicidad* o el liberal progresista *El Heraldo*[25], diarios que asimismo mostraban un contexto político y social ciertamente poco propicio para este tipo de actos religiosos públicos. Según *El Heraldo* la tarde del Viernes Santo circularon rumores de que las compañías militares con sede en la ciudad realizaron aprestos para intervenir en los conflictos que estaban teniendo lugar en la costa de Granada y Almería. Caso que según un editorial publicado en ese mismo número contrastaría con el clima de normalidad en que había tenido lugar la Semana Santa en todo el país:

> "*Las fiestas de Semana Santa se han verificado en todo el país con la solemnidad acostumbrada, sin que por fortuna se hayan confirmado los augurios de la gente pesimista y bullanguera.*
>
> *Si desgraciadamente hubiera habido retraimiento en las fiestas religiosas, en el acto se hubiera hablado de tiranía y de impiedad, y los que suelen hacer comercio de los sentimientos religiosos, hubieran enderazado todos sus esfuerzos a soliviantar las pasiones.*
>
> (…) *El signo más hermoso de la libertad es la tolerancia y el respeto a los fueros de la conciencia.*
>
> *Caminos que no sean estos, solo sirven para dar alientos a los partidos que representan el retroceso, y para que se asuste esa considerable masa de opinión, que sin participar de ningún fanatismo, anhela vivir en paz.*
>
> (…) *Se acabó aquella abominable política de buscar delitos en las creencias íntimas del alma, tan merecedoras de respeto, mas por esto mismo será grave imprudencia y más en un país como España, ultrajar creencias profesadas por la mayoría de sus hijos"*[26].

Sin embargo, en una nota aparecida en otro número de este diario se indicaba que en

[23] *El Triunfo*, 3 de abril de 1901 y *La Publicidad*, 4 de abril de 1901.
[24] *El Triunfo*, 3 de abril de 1901.
[25] *El Heraldo,* 8 de abril de 1901.
[26] *El Heraldo granadino.* 8 de abril de 1901.

la mayoría de las provincias las procesiones no salieron a la calle si bien coincidía en que en aquellos lugares donde se celebraron no ocurrieron incidentes. España estaba viviendo una oleada anticlerical y en apenas un mes estaban previstas nuevas elecciones que habrían de abrir un periodo liberal en el que se estaba dispuesto a revisar el papel de la Iglesia. Los ceremoniales pasionistas no permanecieron ajenos a la lucha política y en la prensa granadina encontramos distintos enfrentamientos a cuenta de la Semana Santa entre las distintas publicaciones republicanas y carlistas aún a cuenta de lo acaecido en otras ciudades que, como Jaén, vivió al igual que nuestra ciudad disturbios anticlericales en los meses previos:

> "*Según ellos* [los liberales]*, de los católicos parten siempre las provocaciones con sus manifestaciones de culto externo; los católicos son siempre el motivo y causa de las alteraciones del orden público, y ellos son en fin, los que en estos tiempos presentes andan por toda España alterando el sosiego público y promoviendo todas esas algaradas y atropellos que estamos presenciando.*
>
> *Añade El Liberal: Evidentemente se tenderá a soliviantar los ánimos con el sistemático empleo de ceremonias, símbolos y prácticas, de cuyo efecto tradicional a nadie pueden caber dudas.*
>
> *Y exclama por último El Liberal:*
>
> *"Dedúcese de ello que lo que en Jaén hicieron los jesuitas, el Prelado y algunas damas suprimiendo por miedo unas prácticas que en nada afectan a la esencia fundamental del catolicismo, es lo que deben (atención) hacer por previsión el gobierno y los gobernadores, anticipándose a prohibir actos de los cuales pueden derivarse y se deriva casi siempre alteración de la paz pública".*
>
> *He aquí en estos últimos renglones como entienden los liberales la libertad y la tolerancia que nos rigen'*[27].

Lo cierto es que las procesiones estuvieron ausentes en nuestra ciudad hasta la Semana Santa de 1907 y entretanto Granada asistió a un relevo en la sede arzobispal y tres cambios de gobierno en el consistorio. Este último, de carácter liberal, apuraba sus últimos días antes de dar paso a un ayuntamiento conservador en consonancia con el que era el signo político del gobierno de la nación desde enero de ese año. Este

---

[27] *La Verdad.* 27 de abril de 1901.

gobierno, representado por Maura, planteaba un proyecto de catolicismo social que atrajo a determinados sectores carlistas.

En 1907 el ahora arzobispo Meseguer y Costa autorizó a Isidoro Arnáu a organizar nuevamente la procesión de la Soledad. Para ello hubo de someterse a una serie de directrices que contemplaban su salida desde el convento de San Antón con una imagen procedente del convento de las Capuchinas. No en vano en la organización de la procesión de este año jugó un importante papel Blas Ayllón, párroco de la Magdalena y anteriormente de Santa Ana y, como tal, mayordomo honorario del Santo Entierro. Asimismo, Meseguer y Costa autorizó a Arnáu la organización de la procesión con la condición expresa de procurar por todos los medios el buen orden y la compostura del acto, insistiendo especialmente en la separación de sexos en el cortejo[28]. Pero la cuestión que más llamó la atención de la prensa granadina fue la ausencia de representaciones del Ayuntamiento y del Gobierno Civil, instituciones ambas que previamente habían sido invitadas.

Al año siguiente Meseguer y Costa tomó la iniciativa en la organización de la procesión del Viernes Santo nombrando para tal fin una comisión de párrocos bajo la presidencia del de Santa Ana, iglesia desde la cual habría de salir de nuevo el cortejo oficial:

> *"La Real Universidad de Curas de esta ciudad, lamentando siempre el que se haya suprimido hace algunos años la procesión del Santo Entierro de Cristo, que acostumbraba organizarse en la iglesia de Santa Ana, por haber fallecido personas respetables y de acrisolada piedad, que a falta de Hermandad, tomaban la iniciativa, siempre con permiso de la Autoridad Eclesiástica, garantía necesaria para que los fieles contribuyan gustosos a esta clase de cultos; y deseando en el presente año renovar tan piadosa costumbre , ya que en esta religiosa y culta ciudad no tienen lugar en los días de Semana Santa otras procesiones o pasos, que conserven la ge y las tradiciones en el pueblo fiel; con el asentimiento y aprobación expresa de nuestro dignísimo y celoso Prelado, ha acordado nombrar una Comisión de su seno que, con la gracia del Señor, y hasta tanto pueda dársele forma al pensamiento de instituir canónica y civilmente en la parroquia de San Gil la Hermandad del Santo Entierro de Cristo y Soledad de Nuestra Santísima Madre la Virgen María, gestione por cuantos medios pueda, y previa la competente licencia y cooperación de la Autoridad superior gubernativa de esta ciudad, salga la procesión del*

[28] *Noticiero Granadino*, 5 marzo 1907.

Santo Entierro, que no duda verá con gusto todo el religioso vecindario de Granada'[29].

Según *El Defensor, s*e apartó de toda intervención a los seglares "*al objeto de evitar torcidas interpretaciones*"[30] por lo menos mientras tanto se definiera un modelo de hermandad acorde con el planteamiento de la autoridad eclesiástica. Sin embargo una nueva circular emitida en esta ocasión por el propio arzobispo y sin la cual no se entendería la ruptura histórica que se produjo en la Semana Santa granadina, venía a reafirmarse en un planteamiento de procesión oficial bajo la responsabilidad única del estamento eclesiástico.

"Prohibición

El Excmo. Sr. Arzobispo ha publicado la siguiente circular:

No dudamos del celo de las dignísimas autoridades civiles que apoyarán como siempre lo han hecho las disposiciones de la eclesiástica para que los actos de culto resulten siempre rodeados de aquella seriedad que su elevado objeto pide, no obstante habiéndose logrado el piadoso objeto que en los casos autorizados y con informe favorable de los señores curas se aseguraba, sino todo lo contrario, conformándonos con los dispuesto por nuestros Venerables Antecesores y consignado en varios decretos de visita, entre los que recordamos la de Montegícar de cuyo libro lo hemos copiado, nos vemos en la necesidad de repetir y confirmar la prohibición que también está consignada en disposiciones civiles.

Consideramos sin embargo muy difícil se desarraiguen por completo ciertas costumbres inveteradas de los pueblos, por lo que donde exista este motivo y nada resulte que pueda ocasionar desdoro de nuestra sacrosanta Religión, especialmente en las funciones de Semana Santa, podrá tolerarse hasta que paulatinamente se vaya desusando, pero donde ya no se celebre, o se pretenda introducirlas de nuevo, desde ahora quedan enteramente prohibidas por las graves razones que no se ocultan a los señores curas, entre otras, porque embargan y distraen al pueblo de forma que llegan a impedir la asistencia a las verdaderas funciones religiosas, y hasta retraen de la digna recepción de los Santos Sacramentos, habiéndose notado que donde se dio mucha importancia a estos actos que a veces ocasionan irreverencias, disminuyó mucho el cumplimiento pascual.

Ténganse pues presentes estas disposiciones y háganse saber al pueblo con la debida antelación, bien entendido que no se prohíben por esto las devotas procesiones de la Semana Santa, pues en la misma capital es público y notorio que hemos trabajado para

[29] *Noticiero Granadino.* 15 de marzo de 1908.
[30] *El Defensor*, 12 marzo de 1908.

su restablecimiento"[31].

Renacía por lo tanto la Semana Santa granadina y lo hacía sin hermandades de penitencia. El desfile oficial de 1908 se articuló por medio de la sacramental de San Gil de la que Isidoro Pérez de Herrasti era mayordomo[32], los penitentes fueron sustituidos por el elemento eclesiástico y las imágenes habrían de proceder de Santa Ana. Sin embargo, la presión popular logró que nuevamente procesionara la Soledad de Santa Paula si bien no pudo hacerlo desde su propio convento. Pero nuevamente lo más comentado en la prensa granadina fueron las ausencias del alcalde y el gobernador civil en el desfile oficial.

Según *La Verdad* todos los diarios granadinos menos el republicano *La Publicidad* criticaron que el ayuntamiento no enviase una comisión que otorgara esplendor al acto. Sin embargo para el semanario carlista, hubiera estado bien que el ayuntamiento se encontrara representado, pero la procesión fue muy lucida sin la presencia de ediles por la sola asistencia de comisiones religiosas, militares y la presencia de miles de fieles"[33]. *Gaceta del Sur*, otro representante carlista, no solamente echaba en falta la presencia de autoridades sino también la falta de disposiciones "*que por estas mismas autoridades debieron de ser dictadas y con ello se habrían cortado las confusiones que tanto contribuyeron al desorden en algunos puntos*"[34]. Concretamente se refería a la ausencia de la Guardia Municipal y de la Guardia Civil y a las autoridades locales y provinciales de las que dependían. Por su parte para *El Defensor* "*el ayuntamiento lo menos que podía haber hecho era asistir porque eso es lo que ha sancionado la costumbre*" ya que muchos de los concejales que componían el ayuntamiento estaban *"dispuestos siempre a ofrecer su presencia incluso en las procesiones de los barrios más alejados"*[35] y era frecuente la participación de la Guardia Municipal en actos partidistas sin carácter oficial alguno.

Pero *El Defensor de Granada* echaría mas en falta a los dependientes del comercio, que no pudieron participar en la procesión vestidos de penitentes a pesar de que el arzobispo aceptó finalmente reunirse con ellos para disponer cómo iban a ser las

[31] *El Defensor.* 10 de abril de 1908.
[32] Quizá en alusión a este carácter sacramental se estrenó aquel año la chía roja.
[33] *La Verdad,* 25 de abril de 1908.
[34] *Gaceta del Sur*, 19 de abril de 1908.
[35] *El Defensor,* 19 de abril de 1908.

túnicas y qué orden habría de llevar en la procesión[36]. No en vano llegaron a participar las chías y los romanos, pero el mal estado de las túnicas de la Soledad hizo desistir de esa idea. Pero lo que no se permitió en cualquier caso fue la participación del comercio en la suscripción popular, sustituyéndose en esta ocasión la tradicional "pública" ya que habitualmente resultaba fuente de conflictos. Así pues, fue el arzobispado el que fijó el recorrido obligando a la Soledad a salir desde Santa Ana.

En esta ocasión el desfile fue costeado mediante una serie de cuestaciones realizadas por los párrocos durante la Semana Santa. Sin embargo, todos los diarios coincidieron en que la recaudación fue exigua. Resulta significativo también que la mitad de la recaudación procediera de la parroquia del Sagrario (304,39) y también colaboraran de forma importante las de San Gil (129) y la Magdalena (93,56). En el resto de parroquias la contribución fue muy escasa: San Justo: 37,20; San Ildefonso 28,74; San José: 27,75; Angustias 14, 85; San Pedro 21,28; Salvador 12,35.

Este modelo se mostraba inviable económicamente y resultaba poco atractivo para los fieles de algunas parroquias que, como en el caso de El Salvador, pese a su humilde condición social había logrado unas décadas atrás organizar por sus propios medios el Santo Entierro en ausencia del oficial. Pero por lo pronto, finalizada la Semana Santa la comisión organizadora resolvió constituirse en hermandad invitando a unirse a ella al comercio y a distintas sociedades granadinas[37] y aunque la recuperación de la hermandad del Santo Entierro aún se demoraría un tiempo se acababan de sentar las bases sobre las que se desarrollaría el Santo Entierro Antológico.

LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO CEREMONIAL PASIONISTA

El modelo oficialista, carente de consenso e incapaz de significar una oportunidad de desarrollo para la ciudad, dio paso a toda una serie de propuestas que partían desde muy diferentes puntos de vista. Coincidirían en su espíritu regeneracionista, traducido por ejemplo en la insistencia en reclamar la presencia en las calles del

[36] *El Defensor*, 10 abril de 1908.
[37] *El Defensor,* 19 de abril de 1908.

Entierro de Cristo de San Jerónimo, el cual señalara el lugar de enterramiento del Gran Capitán. Tras el Desastre del 98 y con el primer centenario de la invasión francesa a la vista, el estado ruinoso de San Jerónimo un siglo después del expolio napoleónico suponía para la mentalidad regeneracionista de la época una nueva profanación de la memoria del Gran Capitán y, en definitiva, de la historia española.

Las propuestas liberales: la Semana Santa como un medio para el desarrollo económico

La decadencia del desfile oficial granadino se reflejará en el creciente desinterés hacia el mismo por parte de la prensa granadina si atendemos al menor número y extensión de las crónicas publicadas. Por el contrario, se multiplicaron las reproducciones de los programas de las Semanas Santas de Sevilla y aún de Antequera a las que asistían un buen número de granadinos que después narraron sus impresiones. Pero en cualquier caso estos programas publicitarios de Sevilla y Antequera atendían a tres cuestiones fundamentales: estrenos e historia de las cofradías y, por encima de todo, visitantes ilustres que iban a acudir a presenciarlas.

Y en este último aspecto la comparación resultaba enormemente ilustrativa de la escasa capacidad de convocatoria que tenían las autoridades granadinas. Moret por ejemplo, diputado a cortes por circunscripciones granadinas, antes acudió a la Antequera de su rival Romero Robledo que a Granada. En el caso de Sevilla la presencia en 1900 del conservador Maura en Semana Santa y de Moret en la feria de abril convirtieron a la ciudad hispalense en la capital política del país[38]. Ese año por el contrario el desfile oficial granadino no contó ni tan siquiera con la presencia del gobernador civil e incluso la banda del regimiento de Córdoba, que tradicionalmente participaba en la procesión de Granada, marchó ese año a Antequera[39]. Pero por encima de todo resultaba revelador el hecho de que a pesar de los continuos intentos de Granada de fletar trenes para que acudieran turistas a las fiestas del Corpus, antes consiguió Sevilla fletar uno para que los granadinos acudieran a sus fiestas de primavera[40]. Para más inri, una crónica titulada elocuentemente como "De Sevilla y a Sevilla" llamaba la atención sobre el hecho paradójico de que aún Granada se

[38] *La Publicidad,* 12 de abril de 1900.
[39] *La Publicidad,* 14 de abril de 1900.
[40] *El Popular*, 10 de abril de 1895.

beneficiaba más del sobrante sevillano que de los esfuerzos de sus propios gobernantes:

> "*En los trenes de ayer y hoy han marchado a Sevilla muchas personas de esta ciudad, con objeto de ver las últimas procesiones y asistir a las magníficas corridas de toros que han de celebrarse durante los días de feria. También han llegado a Granada muchas familias, especialmente de extranjeros, que no habiendo encontrado hospedaje en Sevilla, han dejado aquella ciudad, conformándose con visitar nuestros hermosos monumentos históricos y artísticos*"[41].

Quien hizo un mayor hincapié en la comparación entre ambas ciudades fue el republicano *La Publicidad*. Así en 1900 manifestaba que el desfile oficial granadino resultó más pobre que nunca añadiendo que "*para lo sucesivo, si no puede celebrarse* (...) *con la pompa que requiere, más vale que se suprima*"[42] como de hecho ocurrió al año siguiente. Al mismo tiempo reprodujo una serie de crónicas enviadas desde Sevilla en las que el cronista, a pesar de no identificarse con la imagen folclórica y festiva que exportaba la ciudad, expresaba sin embargo su admiración ante el bullir de viajeros que acudían a sus fiestas y la oportunidad de desarrollo que esto suponía:

> *"El caso es, que en estos días, y con motivo del aumento tan grande en la población, todos los industriales ganan y hacen negocio: natural consecuencia de la eficaz ayuda que prestan al Municipio, contribuyendo con éste a que cada año gocen de más fama estos festejos, aumentando los atractivos para los forasteros y el esplendor y embellecimiento de esta población"*[43].

Si en Granada la interacción entre el comercio y la organización del desfile oficial provocó continuos conflictos al determinar los recorridos de las dos cofradías participantes, en Sevilla se optó por obtener un mayor aprovechamiento económico del recorrido común mediante la instalación de una serie de sillas y palcos en la plaza del ayuntamiento. De este modo la ciudad obtuvo unos ingresos con los que sufragar el ornato de la ciudad y las cofradías obtuvieron una nueva fuente financiación que les permitió recuperar hermandades e invertir en patrimonio propio.

---

[41] *El Popular,* 10 de abril de 1895.
[42] *La Publicidad,* 14 de abril de 1900.
[43] *La Publicidad,* 12 de abril de 1900.

De esta manera Sevilla recuperó un gran número de hermandades que se encontraban prácticamente desaparecidas y la historia de éstas ocupó otro lugar principal en sus folletos propagandísticos. Figuras como Félix González de León, José Bermejo y Carballo o Francisco Almela Vinet, al tiempo que recuperaban la historia de las hermandades sevillanas legitimaban la realidad presente ensalzando el mecenazgo de las personalidades más destacadas de la ciudad. Así por ejemplo González de Léon dedicaría su historia de las hermandades de Sevilla a Antoine de Orleans, duque de Montpensier, ya que *"con su pródiga liberalidad cubrió los gastos de casi todas sus cofradías sacándolas prácticamente de la nada."*[44].

Estos estudios encontraban su principal fuente histórica en distintos informes de época barroca conservados en el archivo catedralicio. A documentos similares accedió en nuestra ciudad Miguel Garrido Atienza. Concejal republicano y autor de sendos estudios sobre la historia de las fiestas de la Toma y del Corpus[45], reflexionaría en las páginas de *El Defensor* sobre la *"desaparición de las costumbres usadas por este pueblo en antaño"* en relación a las procesiones de Semana Santa en Granada[46]. Sin embargo, el Santo Entierro decimonónico podía considerarse como continuador del barroco si bien a finales del periodo, y el año de 1896 en que se publica este artículo era buen ejemplo, ofrecía evidentes síntomas de desgaste. Por el contrario, tanto la Toma como el Corpus resultaron brillantes en los años de publicación de sus estudios sobre las mismas. Según Garrido Atienza las causas del declive del ceremonial pasionista granadino se encontraban en las distintas intervenciones arzobispales a consecuencia de los numerosos conflictos entre hermandades y a la inviabilidad económica de las mismas. Factores qué si bien eran referidos a las hermandades de siglos pasados, se encontraban igualmente presentes en las de finales del XIX. Asimismo, cabría reseñar que la Semana Santa no recibió la misma atención por parte del consistorio granadino que las fiestas más señaladas de la Toma y el Corpus. Sin embargo, el ejemplo de la Semana Santa sevillana propició que muchos intelectuales granadinos propusieran fórmulas nuevas para definir un ceremonial pasionista capaz de favorecer el desarrollo del comercio, la artesanía y de un incipiente turismo que

[44] GONZALEZ DE LEÓN, F.: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1852, p. 12.
[45] GARRIDO ATIENZA, M.: *Las fiestas de la toma. Programa de festejos con que la ciudad de Granada ha acordado celebrar en los días del 1 al 6 de enero de 1892 el IV Centenario de la Reconquista.* Granada, 1891. Y *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus.* Imprenta de D. José López Guevara. Granada, 1889.
[46] *El Defensor de Granada*, 2 de abril de 1896.

atrajera capitales y proporcionara un intercambio material y cultural:

"La capital de Andalucía, no es seguramente una ciudad del todo venturosa: la lluvia de desdichas que hace años desciende sobre España, no puede menos de alcanzarla y menos siendo localidad que se extiende por un ancho perímetro. Allí como en todas partes hay caciquismo; allí como por todos lados luchan los partidos, y se alzan quejas ante la administración, y el periodismo revela bajo diversos prismas el malestar y el descontento; allí en fin, hay como en todos los pueblos hijos desagradecidos, turbulentos y egoístas que siguen a cualquier costa el hilo de sus cálculos y el derrotero de sus planes personales y ambiciosos.

Pero en Sevilla se encuentra almacenada mucha vida: esa lluvia de pesares no cae, como para nosotros sobre calles que no animan otro bullicio que el de los que consumen las horas ociosas con un esparcimiento triste, revelador de la impotencia y encubridor del malestar. Allí se disuelve el chaparrón de las amarguras, en aquella beneficiosa arteria de agua dulce que lleva sobre sus pacíficas ondas hasta el inmenso muelle toda una población de gente activa y todo un tesoro de productos extranjeros para cambiarlo por otro de frutos del país: allí hay agricultura, industria y comercio, entre cuyas complicaciones se olvidan las contrariedades de la balumba política y las inconveniencias el tráfico social, de modo que fuera en la ciudad se dejan atrás las pesadumbres del interior, y aún dentro de la población hay asuntos gratos y útiles con que preocuparse, dando de mano a cuantos pudieran sacar la boca y aciborar los espíritus.

Sevilla es en primavera un paraíso. Esto no es poesía, es salud y alegría, justicia y satisfacción. Pues bien, Sevilla sabe aprovecharse de los dones que la regala la primavera y hace de esta estación una maravilla, un canto, un poder eficaz y atractivo para llevar a su seno cuantos corren por el mundo deseosos de goces y sobrados de dinero. Religión, mercantilismo, artes, industrias, ciencias, riqueza, esplendidez, lujos, bellezas, hasta las aberraciones que se ponen en juego se aglomeran y se aúnan para producir una inmensa feria, o mejor feérie por espacio de un mes.

La Religión abre la marcha. La Semana Santa en Sevilla tiene fama universal y merecida. Sevilla se llena de oro; se gasta menos porque los gastos están muy repartidos y los capitales son muchos; y se recoge mucho más, lo cual transforma a la ciudad en un inmenso mercado, y no hay gestión que no produzca su ganancia ni personalidad mercantil o casa industrial que no plantee su negocio. Aún mirado desde aquí, en que felizmente se ve lo grande y no se percibe lo pequeño, tenemos mucho que envidiar a Sevilla, porque disponiendo de tantos o más elementos que ella, no nos curamos de explotarlos de una manera sistemática y constante como deberíamos hacer, para convertirlos como sin duda

> *se convertirían, en inagotable fuente de prosperidad"*[47].

Siendo uno de los aspectos más polémicos relacionados con la Semana Santa en la actualidad, sería precisamente su capacidad de generar empleo y riqueza la que iba a proporcionar un nuevo futuro a la Semana Santa. Según Francisco Seco de Lucena:

> "*Dado que en Granada existieron un gran número de cofradías y aún quedan bastantes no sería muy difícil organizar buenas procesiones, no para competir con Sevilla; pero si muy bastantes para atraer la atención de artistas y hombres piadosos, sin embargo la indiferencia, las costumbres modernas, lo que sea, lo ha transformado todo"*[48].

Pero habida cuenta de los sucesivos decretos arzobispales no habrían de ser cofradías sino imágenes la base del nuevo ceremonial pasionista granadino. Ahora bien, las continuas decisiones de apartar a la Soledad de Santa Paula del desfile oficial nos muestran que el elemento devocional en torno a determinadas imágenes fue más combatido que fomentado. En su lugar se optó por recrear un teatro ordenado de la Pasión en el que sin embargo sobresalió por su enorme calidad artística el Crucificado de Mora de San José. Partiendo la idea del Centro Artístico, contrariamente a lo pretendido con este nuevo modelo, se convirtió en un nuevo referente imprescindible de la devoción granadina. También el Centro Artístico recogió las incesantes demandadas de procesionar el Santo Entierro de Jacobo Florentino motivadas no solamente por las consideraciones de tipo político y cultural a las que hemos aludido antes. Existía otra razón que no era sino la de emular los grandes pasos de misterio de Sevilla. Sin embargo, al tratarse de un altorrelieve no era una obra especialmente adecuada para ser procesionada y solamente lo hizo en 1910. Al año siguiente se optó por el Cristo yacente de Santa Paula, el cual ya había figurado algunos años en la procesión de la Soledad, pero la falta de capacidad económica habría de explicar que un escultor como Nicolás Prados y un pintor como Francisco Vergara idearan una representación viviente renunciando así a la ejecución de una serie de figuras nuevas[49]. De cualquier modo, la Semana Santa granadina aún en el periodo del Desfile Antológico adoleció siempre de una falta de inversión

[47] *El Defensor.* 21 de abril de 1889.
[48] *El Popular,* 12 de marzo de 1895.
[49] *Gaceta del Sur,* 15 abril de 1911.

económica. Así por ejemplo, el enriquecimiento de las andas del Santo Entierro y de la Soledad fueron llevadas a cabo por los alumnos de los círculos católicos de obreros de la ciudad y en cuanto al manto de la Soledad, el elemento patrimonial más destacado que nos legó la Semana Santa de la Restauración, fue realizado de forma desinteresada por las religiosas del convento de Santa Paula.

Las propuestas tradicionalistas: la Semana Santa como medio para la regeneración moral

A pesar de que el tradicionalismo carlista constituía una minoría en nuestra ciudad, existieron en Granada un gran número de publicaciones afines a esta corriente. No en vano, el carlismo se encontraba dividido en función de su aceptación del conservadurismo liberal o bien de su irredentismo tradicionalista.

Un punto coincidente entre las crónicas carlistas lo encontramos en la recurrente crítica al consistorio granadino, independientemente de su signo político, por no representar a la ciudad con su presencia en el desfile oficial del Viernes Santo. Esta actitud contrastaba con el caso antequerano en el que incluso llegó a ostentar la presidencia de la procesión el mismísimo Francisco Romero Robledo, líder nacional del partido conservador y natural de esta localidad malagueña. Pero en cualquier caso, la Semana Santa antequerana hubo de contar siempre con el apoyo de su ayuntamiento. Este ejemplo pudieron conocerlo numerosos periodistas granadinos invitados por una comisión permanente creada en Antequera para la promoción de sus fiestas de primavera. Así pues, desde las páginas de *El Triunfo* el periodista Marino Antequera extraía la siguiente conclusión:

> "*Una buena voluntad, secundada por un pueblo entero sin distinción de matices políticos y en cuya gran obra cooperan todas las clases sociales con un entusiasmo fuera de toda ponderación, tiene que producir siempre una cosa grande, solemne, majestuosa e imponente*"[50].

Antequera suponía un buen ejemplo de cómo el apoyo de las instituciones públicas a sus celebraciones pasionistas podía proporcionar una oportunidad de progreso para

[50]*El Triunfo,* 16 de abril de 1900.

la ciudad. No obstante, el cronista granadino destacaría asimismo como causa del esplendor del desfile antequerano la rivalidad existente entre las dos cofradías que componían el cortejo: la de "Arriba" y la de "Abajo". El ejemplo resultaba especialmente significativo por cuanto ambas hermandades eran de carácter abierto, acogiendo en su seno a miembros procedentes de todo el abanico social. Así pues, la rivalidad consecuente quedaba circunscrita a la pertenencia a una u otra cofradía y no a la adscripción de sus miembros a determinados grupos sociales.

Ambos factores dotaron a la Semana Santa antequerana de un esplendor que atrajo a un gran número de visitantes foráneos y, en buena parte, este modelo podía adecuarse al desfile granadino del Santo Entierro y la Soledad. Sin embargo la lucha de las plumas de los carlistas más irredentos se dirigiría precisamente contra cualquier concepción del ceremonial pasionista que se apartara del sentido puramente religioso del mismo:

> *"Hace algunos lustros, que el tiempo cuaresmal y sobre todo la Semana Mayor, servía de descanso al cuerpo y de purificación al espíritu, suprimiéndose las distracciones recreativas, multiplicándose la oración, el ayuno y el ejemplo; verdad … que aquella era otra época.*
>
> *En estos momentos, ocurre al contrario, efecto de un decantado progreso que no alcanzo ni concibo.*
>
> *La bullanquería rodea a las presentes festividades, en la que cesa la devoción, imperando la algazara. El mercader "exhibe públicamente sus mercancías", sin parar mientes en la perturbación moral que puede llevar a las familias o a los individuos y la salida de la mercancía y la transacción en el negocio, es lo que importa en esta degradada generación, porque de lo uno y de lo otro depende la terrena felicidad; poco o nada significa lo anímico;*
>
> (…) *Y, de esta suerte, pregunto yo, ¿se regenera a un pueblo al que corrompe sus fuerzas directoras? De ninguna manera; máxime, si se tiene en cuenta, que estos son elementos para conducirlo al indiferentismo religioso, lo cual no es extraño en el sistema liberal.*
>
> *Luego existe la imperiosa necesidad de variar la faz política de la Nación para que viva conforme a las leyes Divinas, ajustándose a los principios de la Moral y el Derecho. De otro modo, sucumbiremos en la perversidad"*[51].

Y es que para los tradicionalistas el regeneracionismo suponía una concepción moral

[51] *La Verdad*, 27 de abril de 1901.

y religiosa mas no económica. De esta manera en tanto en cuanto el ceremonial de la Pasión ofrecía la posibilidad de inculcar determinados valores cívico-religiosos, el carlismo trataría de amoldarlo a su sentir tradicionalista. Enrique Zúñiga, cronista de *La Verdad,* encontró un referente en una breve procesión celebrada por los alrededores del convento albaicinero de Santa Inés de un modo casi espontáneo. Se trataba de otra Semana Santa, alejada del escenario urbano de la Granada decimonónica burguesa y liberal, así como de los balcones de las sedes de los periódicos granadinos. Una Semana Santa en definitiva, vinculada completamente con el clero y ajena a condicionantes de tipo económico:

> "*El silencio de la noche, la tenue claridad de la luna, que cual suspendido fanal de nácar en el cielo se balanceaba, el recogimiento de los fieles agrupados en torno de la encresponada imagen, el chisporroteo de la cera que al derretirse semejaba algo parecido a profundos suspiros, el resbalamiento de los pasos sobre el empedrado, que me producía el efecto del sonido que causan los esfuerzos que se hacen para no romper en acerbo llanto, y finalmente aquella larga fila de religiosas que tristemente discurrían por un amplio patio, recogiendo a la Sagrada Imagen, con la que desaparecieron por una arcada entonando fúnebre salmodia, todos estos detalles daban a la escena que he pretendido describir un tinte triste-místico-poético, que dejó en mi ánimo profunda huella*"[52].

A MODO DE CONCLUSIÓN

El desfile oficial, como máximo exponente del ceremonial pasionista y uno de los actos más representativos de la ciudad de Granada, hubo de reflejar los vaivenes políticos, económicos y sociales de la época al igual que las hermandades que lo integraban. En este contexto, los sucesivos decretos arzobispales emitidos para su regulación configurarían un nuevo modelo de procesión oficial que habría de suponer un punto de inflexión para la historia de las cofradías granadinas.

Sin embargo esta ruptura no vendría originada por la suspensión de los desfiles procesionales ordenada en 1901 por Moreno y Mazón ya que tanto la hermandad del Santo Entierro como la de la Soledad presentaron una cierta continuidad, más evidente en el caso de esta última. No obstante, los motivos aludidos por Moreno y

[52] *La Verdad,* 21 de abril de 1904.

Mazón para justificar la suspensión, las opiniones vertidas en la prensa de la época sobre esta cuestión o las explicaciones que aún años después hubieron de dar los representantes de ambas cofradías, ofrecieron una serie de factores que interactuaron entre sí y cuya explicación última se encontraba en la falta de independencia económica de las cofradías granadinas.

Por su parte, la intervención de Meseguer y Costa en 1908 significó la sustitución de las cofradías de penitencia por hermandades sacramentales en la organización de un desfile concebido como un teatro ordenado de la Pasión, evitando asimismo la presencia de imágenes que contaban con una devoción individualizada. Pero apartar al elemento seglar de la organización de la procesión entró en contradicción con la principal razón de ser de este culto público como era la de representar a la ciudad de Granada.

Por lo demás resulta enormemente revelador el hecho de que a pesar del protagonismo del elemento eclesiástico en este Santo Entierro de 1908, éste no se viera respaldado por las autoridades civiles locales. Y en este sentido el caso granadino contrastaba ciertamente con los de Sevilla o Antequera, ciudades que independientemente del contexto social y político local hacían de su Semana Santa un símbolo del peso político de unos gobernantes que, por lo demás, consiguieron convertir sus fiestas en una oportunidad de desarrollo para sus ciudades.

De igual modo Granada habría de plantearse un ceremonial pasionista viable económicamente y que lograra la identificación con el mismo de sectores más amplios de la ciudad. Así pues, se creó una comisión permanente encargada de la organización del Santo Entierro en la que paulatinamente fueron ingresando representantes de la burguesía financiera granadina, asociaciones culturales o círculos católicos de obreros conformando el denominado "Desfile antológico".

Finalmente y a pesar de las premisas iniciales de la intervención de Meseguer y Costa esta comisión hubo de dejar paso nuevamente a la iniciativa en la organización del ceremonial pasionista de una serie de hermandades penitenciales conformadas en torno a imágenes que despertaban una devoción que bien podía venir de antaño o haber sido fomentada incluso por el propio Desfile antológico. Así pues, quedaba de manifiesto cómo el elemento devocional, junto al sentimiento de pertenencia a una hermandad, constituían el verdadero sostén del ceremonial pasionista.



LAS COFRADÍAS CARMELITANAS DE LA SEMANA SANTA DE GRANADA

Fermín Valenzuela Sánchez

Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa:
Ritos, tradiciones y devociones

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 381-397

INTRODUCCIÓN

La Semana Santa tiene un lugar fundamental dentro de la Iglesia Católica ya que en ella se celebran los acontecimientos centrales de la vida de Cristo: su Pasión, Muerte y Resurrección. Para conmemorar estos acontecimientos, fueron apareciendo diferentes actos litúrgicos con el paso del tiempo como son la procesión de las palmas, el oficio de tinieblas, los santos oficios y la vigilia pascual entre otros, los cuales se convirtieron en elementos esenciales de las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. Junto a estos actos litúrgicos, a los que debían asistir los fieles, el pueblo empezó a desarrollar una fuerte devoción hacia los misterios que se conmemoraban en estas fechas en torno al siglo XIII y que favorecieron la creación de cofradías y hermandades de penitencia, especialmente a partir del siglo XV, que tenían como fin, entre otros, la veneración de Cristo y la Virgen en algún momento de la Pasión.

En Granada, las cofradías aparecerán después de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos como fruto de diferentes factores[1]. Por un lado, estaban las tradiciones traídas por los repobladores cristianos; por otro lado, el movimiento renovador que había dentro de la Iglesia; y también la piedad popular de los fieles, que buscan el amparo de los santos y alcanzar la salvación por medio de la penitencia. Estos fieles se unieron en agrupaciones que buscaban conmemorar la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo y los dolores de la Virgen María por medio de cultos internos y externos, en este último caso, por medio de las procesiones. Algunos hermanos querían recordar los dolores físicos de la Pasión en su cuerpo, apareciendo los flagelantes; otros buscaban asemejarse a Cristo en su camino al Calvario cargando con una cruz a cuestas; y otros se conformaban con acompañar con cirios a Cristo y a la Virgen. Con respecto a todos estos hermanos, las cofradías buscaron su atención espiritual, mediante gracias espirituales que se pedían a la jerarquía, y corporal asistiéndolos en casos de necesidad, enfermedad y muerte. Además, gracias al concilio de Trento, estas agrupaciones recibieron un importante respaldo jerárquico, aunque eso no impidió que durante ese periodo y con posterioridad surgieran numerosos roces y enfrentamientos entre cofradías y clero.

[1] SZMOLKA CLARES, J. "La devoción a la Pasión de Cristo y el surgimiento de la Semana Santa de Granada", en VV.AA. *Santa María de la Alhambra. Siglos de historia y fervor*. Granada, Ediciones Alhsur, 2016, pp. 51-72.

Esta Semana Santa popular atrajo la atención de las órdenes religiosas, especialmente las mendicantes, que vieron en estas cofradías un medio de evangelización y difusión de su espiritualidad entre los fieles, escogiendo algún misterio de la Pasión o alguna advocación que estuvieran vinculados con su espiritualidad. Los franciscanos se volcaron en la devoción a la Vera Cruz por influjo de san Francisco de Asís, que tenía una gran devoción por la Pasión de Cristo. Los dominicos lo hicieron con la devoción al Dulce Nombre de Jesús, asociado en muchos casos a la representación del Nazareno. Los trinitarios y los mercedarios impulsaron la devoción a Cristo cautivo por su dedicación a la redención de prisioneros en manos de musulmanes. Los servitas, especialmente los terciarios, mostraron su devoción a la Virgen de los Dolores, ya que en honor de esta advocación fue fundada su orden. La influencia de las órdenes garantizaba cierto control sobre estas cofradías para evitar desviaciones peligrosas que llevaran a la inmoralidad y la heterodoxia, y hasta tal punto llegaron que casi todas las cofradías se fundaban en iglesias conventuales salvo algunas excepciones como pasó en Granada con las de las Angustias y las Tres Necesidades[2].

Dentro de estas familias religiosas que se volcaron con las cofradías se encuentra la familia carmelita, en sus dos ramas, el Carmelo de la Antigua Observancia y el Carmelo Descalzo. Ambas se unieron también al mundo cofrade mediante la fundación o acogida y la promoción de cofradías que estuvieran conformes a su espiritualidad y devociones propias. Estas cofradías son las que vamos a conocer a continuación, gracias principalmente a los estudios realizados por el historiador don Antonio Padial Bailón, el fallecido profesor don José Szmolka Clares, el profesor de Historia del Arte don Juan Jesús López-Guadalupe Muñóz y el catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Granada don Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz.

EL CARMELO Y LA SOLEDAD Y EL ENTIERRO

Los carmelitas tomaron como una devoción propia el Entierro de Cristo y la Soledad

[2] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. et al. "Las cofradías de penitencia «conventuales»", en *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, pp. 97-102.

de María debido a su particular liturgia[3]. Cuando aparecieron los primeros ermitaños latinos en el monte Carmelo, adoptaron el rezo según el rito que se seguía en los territorios cruzados, conocido como jerosolimitano o del Santo Sepulcro al ser el que utilizaban los canónigos de esta basílica. En esencia, se trata de una variante del rito romano con algunas modificaciones introducidas por el clero galo, que fue el más numeroso que llegó de Europa con los cruzados, y la influencia que ejercía Tierra Santa, y especialmente el Santo Sepulcro con todos los sucesos que habían ocurrido en este lugar como fueron la Sepultura de Cristo y su Resurrección. Entre sus características se encuentra la gran importancia que se le daba a la celebración de este último misterio. Después de diferentes reformas que se realizaron en la época medieval hasta la última realizada después del Concilio de Trento para adaptarla a las exigencias tridentinas, este misterio central de la fe cristiana era conmemorado a lo largo del año en diversas ocasiones, e incluso los carmelitas contaban con una misa votiva de la Resurrección.

Cuando los carmelitas se involucraron en las cofradías de Semana Santa que estaban surgiendo, en vez de centrarse en ese misterio, prefirieron uno más acorde con la devoción pasionista que había desarrollado el pueblo, el Entierro de Cristo. Además, como orden mariana que era, incluyeron la devoción a María en su Soledad después de enterrar a su Hijo. Con el paso del tiempo, a finales de la Edad Media y principalmente en época moderna, los carmelitas empezaron a fundar cofradías con estos misterios y a aceptar otras ya fundadas con esas devociones que se instalaron en sus templos, algunas de las cuales aún perviven como, y es el caso que nos interesa, la cofradía de la Soledad y el Descendimiento de Granada, popularmente conocida con el nombre de la cofradía de las Chías.

La Soledad y el Entierro del Carmen

La historia de esta cofradía ha sido ampliamente estudiada, gracias a que en cierta manera ha conseguido llegar hasta la actualidad por la devoción creada por sus imágenes titulares[4]. Tiene su origen en una dedicada a Nuestra Señora de la Cabeza

[3] QUINN, B. *The History of the Carmelite liturgy,* [consulta: 24-2-2017] -http://www.ocarm.org/en/content/ocarm/history-carmelite-liturgy-.

[4] PADIAL BAILÓN, A. *Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro de Cristo,* 2014 [consulta: 20-2-2017] - http://apaibailon.blogspot.com.es/2014/10/hermanad-de-ntra-sra-de-la-soledad-y.html-.

que se creó en el convento que tuvieron los carmelitas de la antigua observancia en la cuesta de Gomérez. Esta cofradía se trasladó junto con la comunidad carmelita cuando ésta se asentó en un nuevo convento a las orillas del río Darro, en el cual estuvieron hasta la exclaustración del siglo XIX, cuando tuvieron que irse y su convento se convirtió a los pocos años en el actual ayuntamiento de Granada. A la cofradía de la Virgen de la Cabeza se le añadieron dos títulos nuevos en 1561, los de la Soledad y el Entierro de Cristo, convirtiéndose en la tercera hermandad en antigüedad tras las cofradías de la Vera Cruz, situado en el convento de San Francisco Casa Grande, y de Nuestra Señora de las Angustias, en la iglesia de su mismo nombre. Su fundación se encuadra, además, dentro de la eclosión de hermandades dedicadas al Santo Sepulcro que se estaban fundando en Andalucía en aquel momento como las actuales cofradías de la Soledad de Sevilla, el Yacente y la Soledad de Jaén y el Santo Sepulcro de Córdoba, todas estas con una origen o una vinculación muy temprana con los carmelitas.

Dos eran las imágenes titulares de la cofradía. Por un lado estaba la imagen de Cristo muerto yacente después de haber sido descendido de la cruz, obra atribuida de Pablo de Rojas a finales del siglo XVI. Por otro lado se encontraba la imagen de vestir de la Soledad, atribuida a Pedro de Mena en el siglo XVII. Aunque actualmente lleva las manos juntas, sin embargo en un grabado de 1788 encontramos que tenía las manos separadas. Ambas recibían culto en una capilla dentro de la iglesia del convento de los carmelitas, la tercera en el lado de la epístola. Sobre las características sólo tenemos como testimonio gráfico el grabado de 1788, que nos deja ver un retablo en cuya parte inferior se encontraría la imagen de Cristo yacente, y en la parte superior la Soledad situada en un espacio formado por dos pilastras que sustentan un arco carpanel. Como detalle curioso, a los lados de la Virgen se encuentran dos angelotes que la acompañan, al igual que pasa en la actualidad, pues cuando sale en procesión la Soledad el Viernes Santos a los pies de la imagen hay dos angelotes.

La cofradía hacía su estación de penitencia el Viernes Santo en torno a la tres de la tarde, en la cual sacaban una Cruz con un sudario y las imágenes de Cristo muerto y la Virgen de la Soledad, llevada por horquilleros. Al ser una cofradía de sangre, también salían disciplinantes en la procesión, en tal cantidad que Henríquez de Jorquera señala que llegaban a salir unos 600 flagelantes, e incluso 800. A éstos se añadían los hermanos de luz que con sus cirios acompañaban a las sagradas

imágenes. De su estación se ha conservado un breve testimonio de cómo era en el siglo XVIII gracias al padre carmelita Miguel Rodríguez Carretero, en el cual vemos que perdió su carácter de hermandad de sangre con el paso del tiempo:

> "*Consta de los pasos siguientes: el primero el del estandarte, con la asistencia de trece pobres vestidos de la hermandad y a más con el acompañamiento de otras personas y cera; el segundo se compone de dieciocho o veinte personas enlutadas de bayeta con colas y espada y daga, y sus hachas amarillas, acompañando al Sto. Sepulcro, llevando de guardia éste doce hombres armados, según la costumbre antigua, con vestido de acero, plumaje, coleto de ante, espada y lama, con cajas enlutadas; el tercero, el acompañamiento a Nuestra Señora, concluido con la tropa del regimiento provincial*"[5].

La cofradía se convirtió en una de las más importantes de la ciudad por la cantidad de devotos que tenía y las gracias espirituales que había conseguido. Esto permitió que en 1597 fuera una de las tres cofradías que pudieron salir en procesión después de la prohibición impuesta por el arzobispo Pedro de Castro por los excesos que se cometían. De éstos, sin embargo, no se escapaba, como muestra que en 1639 no pudiera salir la Soledad por una prohibición impuesta por el excesivo gasto de la procesión, y que hubiera peleas entre esta cofradía y la de la Expiración cuando se encontraban en sus recorridos.

El siglo XVII fue un periodo muy activo para la cofradía por sus estaciones de penitencia, los cultos que realizaba, la participación en los actos en desagravio a la Virgen María por un escrito difamatorio que apareció en 1640 con una procesión el 11 de abril[6] y la realización de la Soledad ya mencionada anteriormente. También fue un periodo de lucha por conservar la exclusividad de sus advocaciones. Fruto de esto se produjo un conflicto muy importante con la cofradía del Entierro de Cristo y la Virgen de las Tres Necesidades, fundada en la iglesia parroquial de Santiago en torno a 1616 y después trasladada a la iglesia de san Gil en la década de 1640, al tener la misma advocación cristífera y compartir el día. Como medio para solucionarlo, en 1771 se llegó a un acuerdo, según el cual se turnarían en Semana Santa para salir, los

[5] MARTÍNEZ CARRETERO, I. *Los carmelitas en Granada (1552 - 2014).* Granada, Ediciones de la Provincia Bética, 2015, p. 638.

[6] MORENTE MORENO, J. "Maculistas e inmaculistas. La cuestión concepcionista. Un debate teológico en la religiosidad andaluza del Siglo de Oro", *Gólgota. Boletín de la Federación de Cofradías de Granada*, nº 25 (2004), pp. 14-26.

años pares la Soledad y los impares las Tres Necesidades, asistiendo la una a la procesión de la otra, y se comunicarían con anterioridad su intención de procesionar cada año. En 1777, sin embargo, la Soledad decidió hacer un pequeño cambio en su itinerario para no pasar por una calle tres veces, lo cual la otra cofradía lo consideró una violación del acuerdo. Se produjo una disputa entre ambas partes, y aunque se consiguió ese pequeño cambio, sin embargo se terminó por solicitar al prior del convento de los carmelitas que no dejara salir la procesión ni las imágenes titulares. En 1778, sin embargo, se consiguió reestablecer la concordia entre ambas cofradías.

También tuvo otra importante disputa con una cofradía quería poner la advocación de la Soledad a su titular mariana y se encontraba en el convento de San Antón en 1669. La cofradía se mostraba muy celosa de dicha advocación pero finalmente no pudo evitar que le dieran tal nombre.

En el siglo XVIII la cofradía realizaba sus procesiones y cultos, manteniendo su popularidad y devoción como demuestra el grabado de 1788 mencionado anteriormente. Sin embargo, ya en el siglo XIX con motivo de las exclaustraciones y desamortizaciones, la cofradía decayó y las imágenes de la Soledad y el Cristo yacente tuvieron que abandonar el convento carmelita para ser acogidos en el monasterio de santa Paula de la orden de San Jerónimo. Con esto abandonaban su vinculación secular con el Carmelo de la Antigua Observancia para unirse a la familia jerónima. La cofradía no volvió a resurgir hasta 1925, cuando se produjo su refundación.

El Carmelo Descalzo y el Nazareno

Si los carmelitas de la antigua observancia se habían volcado principalmente en los misterios de la Sepultura del Señor y la Soledad, los carmelitas descalzos mostraron su devoción por el misterio de Cristo cargando con la cruz a cuestas. Al igual que habían heredado de su fundadora, santa Teresa de Jesús, la devoción a san José y al Niño Jesús, tomaron de san Juan de la Cruz la veneración al Nazareno.

Los biógrafos del santo señalan que después de haber sido nombrado prior del convento de Segovia en 1588, se encontró ante una imagen de Jesús con la cruz a cuestas y tuvo una experiencia mística con la imagen. San Juan de la Cruz escuchó a Cristo que le preguntaba qué es lo que quería de él, a lo que el fraile le contestó su

famosa frase: "Padecer y ser despreciado por vos". Este pasaje ha sido visto como la prueba de su devoción hacia este pasaje de la vida de Cristo. Sin embargo, esta devoción es anterior a su estancia en Segovia ya que antes en Baeza propició la fundación de una cofradía en honor al Nazareno y en Granada mandó hacer la imagen titular de la cofradía que se instaló en Los Mártires.

Los carmelitas descalzos, como he dicho, tomaron esta devoción como propia y fundaron diferentes cofradías en sus conventos. A modo de ejemplo, en Andalucía, en vida todavía del santo místico, se crearon cofradías en honor al Nazareno en Jaén, cuya imagen tiene una gran devoción en la ciudad y es conocida con el nombre de "El Abuelo", Mancha Real y Alcaudete. Como reconocían los propios frailes en una novena publicada en Jaén en honor a *El Abuelo* en 1826, los carmelitas "han profesado en todo tiempo singular devoción a Jesús Nazareno, engrandeciendo sus iglesias con excelentes imágenes de Jesús llevando sobre sus hombros la cruz"[7]. En esta advocación encontraron el reflejo de cómo debía ser la vida del fraile, y del cristiano en general, una vida de abnegación absoluta de la persona y tomar la cruz señalada por Dios para seguir a Cristo y unirse a él.

El Nazareno de Los Mártires

Granada fue uno de los primeros lugares donde los carmelitas descalzos acogieron una cofradía dedicado a este misterio, más en concreto entre 1579 y 1586[8]. Su origen estaba en una agrupación de devotos en la ermita de Santa Elena bajo la advocación de esta santa y que estaba cerca de la Alhambra. Dicha agrupación, al parecer fundada pocos años después de finalizar la "Reconquista", tenía como finalidad principal dar culto a la Santa Cruz y para ello celebraba como fiesta principal el 3 de mayo, día de la Invención de la Santa Cruz, que en la Iglesia latina se recuerda el hallazgo de dicha reliquia por santa Elena. Debido a que el lugar quedó desierto y expuesto a posibles ataques de los moriscos, los hermanos decidieron trasladarse a la ermita de los Mártires, más protegida gracias a la cercanía a la Alhambra.

[7] "Nuestras hermandades homónimas: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno "El Abuelo" (Jaén) - Reseña histórica", *Boletín de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, nº 4 (2008), pp. 14-15.

[8] PADIAL BAILÓN, A. "La hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Convento de los Mártires", en VV.AA. *Santa María de la Alhambra. Siglos de historia y fervor*. Granada, Ediciones Alhsur, 2016, pp. 117-138.

A los pocos años, los frailes carmelitas descalzos llegaron a Granada y gracias a las gestiones del conde de Tendilla, en 1573 fundaron su convento en la dicha ermita de los Mártires. La cofradía de Santa Elena también quedó bajo la autoridad de los frailes y hacia 1578 o 1579 se convirtió en cofradía de penitencia con el título de Hermandad de las Cruces de Santa Elena y Jesús Nazareno y con sus propias reglas, conocidas gracias a las realizadas para la cofradía del Nazareno de Mancha Real en 1596, copia de las realizadas para la de Baeza en 1587 y que eran una reproducción de las granadinas. Éstas, tal y cómo ha señalado el profesor José Szmolka[9], eran muy breves en comparación con las de otras cofradías del momento, componiéndose de once capítulos, en los cuales se recuerda que la cofradía se hizo en recuerdo de los dolores que padeció Cristo en la Pasión, los méritos que adquirió para el mundo por medio de la cruz y el descubrimiento de ésta; y se detalla la organización interna, los cultos propios y sus labor asistencial y benéfica.

La cofradía presentaba unas características propias que fueron estudiadas por el profesor José Szmolka[10]. Estuvo muy unida a la orden, hasta el punto de que el prior de Los Mártires era quien presidía los actos de la cofradía, de manera que no existía el cargo de hermano mayor y el puesto más importante era el de alférez. En vez de contar con disciplinantes en su cortejo, contaba con hermanos nazarenos, es decir, hermanos que portaban cruces a cuestas como forma de imitar a Cristo y que motivaron que fuera conocida también popularmente como la cofradía de las cruces de nazarenos. Se puede conocer aproximadamente cómo sería el cortejo de esta procesión de acuerdo a los testimonios que tenemos de la cofradía homónima de Mancha Real, inspirada en la granadina, y en ella destaca la sencillez, la devoción a la cruz y el fervor de los hermanos, frutos de la impronta que dejó san Juan de la Cruz, recordando que, como decían dos niños al principio del cortejo: *"Esto se haçe en Remembrança de la passion de Nuestro Redemptor Iesuchristo"*[11].

Empezaba su estación de penitencia a las cuatro de la madrugada del Viernes Santo

---

[9] SZMOLKA CLARES, J. "La devoción a Jesús Nazareno en Granada. La primitiva hermandad de las cruces de Santa Helena y Jesús Nazareno", en ARANDA DONCEL, J. (Coord.) *Actas del congreso internacional: Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*. Córdoba, 1991, pp. 443-451.

[10] SZMOLKA CLARES, J. "La religiosidad popular granadina y san Juan de la Cruz", en *IV Centenario de la muerte de san Juan de la Cruz: congreso, Úbeda 5-8 de diciembre de 1991*. Jaén, Centro Asociado de la U.N.E.D., 1992, pp. 187-202.

[11] LENDÍNEZ RAMÍREZ, S. *Estatutos Fundacionales 1595.* [consulta: 21-02-2017], p. 3. - http://www.nazarenomanchareal.es/documentosysonidos/finish/3-documentos-varios/13-estatutos-fundacionales-de-1595-transcritos/0-.

durante bastantes años para acabar con tiempo para los oficios de aquel día. Los hermanos vestían una túnica morada de sayal con un cíngulo de pleita, y en torno al cuello llevaban una soga que llegaba hasta el suelo. En la cabeza portaban una cabellera con una corona de espinas naturales. Durante la procesión debían ir descalzos y en silencio, manteniendo una rígida disciplina.

Abriendo el cortejo se encontraban los dos niños mencionados antes vestidos como carmelitas descalzos. Éstos precedían al estandarte de la cofradía, de color morado, con dos borlas llevadas por caballeros. A continuación se encontraban dos alcaldes con cetros y algunos hermanos para defender a la cofradía si había algún problema. Después venían los hermanos nazarenos con sus cruces, ordenados en secciones y controlados por un diputado que velaba por el orden. En torno al primer tercio de la procesión se situaba el sencillo paso de Jesús Nazareno, escoltado por seis hermanos con cirios, y más atrás se encontraba el paso de la Virgen de los Dolores, acompañada por cuatro cirios. Esta escasez de luminarias es algo propio de la cofradía y que la distinguía de las demás. Con el paso del tiempo se añadió un nuevo paso, el de la Verónica, e incluso es posible que salieran las imágenes de san Juan y santa María Magdalena, a semejanza de lo que pasaba con otras cofradías semejantes de Andalucía para representar el encuentro de Cristo con la Virgen en el camino al Gólgota. Al final del cortejo se encontraban los frailes carmelitas descalzos, acompañando a la cofradía.

Una vez que la procesión salía de la iglesia conventual, se dirigía a la ciudad a hacer estación en cinco iglesias, pasando por ello por parajes rurales que le daban un sello particular. Bajaba por la cuesta de Gomérez para detenerse en la iglesia parroquial de san Gil. A continuación, es probable que se dirigiera a la iglesia de los Hospitalicos, a los conventos del Ángel Custodio de clarisas y de San Agustín de agustinos, y a la iglesia del hospital de San Sebastián, contiguo a la plaza de Bib-Rambla. Desde aquí buscaba la vuelta por la calle Zacatín hasta Plaza Nueva y subía de nuevo por la cuesta de Gomérez. En Zacatín era donde se encontraban con la procesión de la cofradía de la Pasión, con sede en el convento de la Trinidad de los frailes trinitarios, produciéndose durante años altercados entre ambos cortejos por ver quién pasaba primero.

No obstante, es seguro que en algunos años variaría su recorrido y que bajara y/o subiera a su convento por el Realejo ya que se tiene constancia de que pasaba delante

del convento de San Francisco Casa Grande, donde era recibido por una representación de la cofradía de la Vera Cruz. Es probable que en estas ocasiones aprovechara para hacer estación en la parroquia de San Cecilio, a la que pertenecía el convento.

Las imágenes principales de la cofradía eran las de Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores. La primera es una imagen de talla completa que representa a Cristo llevando la cruz camino del Calvario. Es una obra de Pablo de Rojas en sus primeros años como imaginero y habría sido policromada por Pedro de Raxis, pariente del primero. Según el profesor Juan Jesús López-Guadalupe[12], en esta imagen podemos ver la influencia de la espiritualidad de san Juan de la Cruz, pues fue durante su priorato cuando se encargó esta imagen y buscaba que las imágenes sagradas aleccionaran a los fieles y los movieran a la devoción. La segunda es una obra anónima de la escuela granadina de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Se trata de una imagen de vestir con las manos juntas.

La cofradía tuvo una historia difícil a finales del siglo XVI y XVII por las dos suspensiones que tuvo que sufrir· La primera tuvo lugar por orden del arzobispo don Pedro Vaca de Castro y Quiñones, quien, para atajar los abusos que cometían las cofradías y los espectadores por la noche, ordenó la suspensión de todas excepto las más antiguas y con mayor devoción entre el pueblo: la Vera Cruz, la Soledad y las Angustias. Esta primera supresión fue levantada a partir de 1612 por el arzobispo fray Pedro González de Mendoza, una vez hubo pagado la cofradía una limosna de 100 ducados para el dorado de la capilla mayor de la catedral. Sin embargo, en 1631 el provisor Juan Palacios, al poco de haber llegado como nuevo arzobispo de la ciudad don Miguel Santos de San Pedro, volvió a prohibir a las cofradías salir en procesión, entre ellas la del Nazareno, salvo las tres que se habían librado en la anterior ocasión. Sin embargo, pudo salir de nuevo después de la muerte del arzobispo.

A pesar de estos momentos, la cofradía pudo continuar con su actividad religiosa propia como muestran algunas actividades en las que participó como la celebración con motivo de la canonización de santa Teresa de Jesús en 1622, los actos

[12] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires", en *Imágenes elocuentes. Estudios sobre el patrimonio escultórico*. Granada, Editorial Atrio, 2008, pp. 303-342.

inmaculistas que se realizaron en 1638 y los actos de desagravio por un libelo contra la Virgen María que apareció el Viernes Santo de 1640. Para este último, los cofrades se sumaron a la función y procesión que organizó la cofradía de la Virgen del Sepulcro, también situada en el convento de Los Mártires, el día 6 de mayo. En el cortejo portaba el estandarte Juan de Mestanza, hermano mayor del Nazareno y asistieron miembros de la cofradía que pertenecían a la nobleza granadina y dan idea de la conversión de ésta en una hermandad de carácter aristocrático. También participaba la cofradía en las procesiones del Corpus Christi.

Después de 1640 la cofradía siguió funcionando aunque con algunas dificultades por la situación que atravesaba el país y que afectaron a otras cofradías también. Por la segunda mitad de este siglo la cofradía se barroquizó según el gusto de la época. Aunque el Nazareno era una imagen de talla completa, se le vistió con una túnica y se le añadió una peluca de pelo natural que mantuvo hasta su última restauración. Se le hizo una cruz con incrustaciones de nácar y plata para la procesión, acorde a su elitismo. Pocas noticias se conservan de este periodo como un poder notarial para la compra de cera blanca y amarilla para la cofradía, o el testimonio de un beneficiado de la parroquia de Santa Escolástica sobre la costumbre de asistir a la procesión del Nazareno clérigos y el sacristán de la parroquia de San Cecilio y el estipendio pagado por esto.

En 1699 la cofradía dejó de bajar a la ciudad ya que no podían traspasar los límites de la jurisdicción conventual, señalados por unos marmolillos puestos alrededor de la quinta cruz del vía crucis que subía a Los Mártires por orden del cabildo de la ciudad. A pesar de esta limitación, la cofradía entró en el siglo XVIII con capacidad para construir una capilla para sus imágenes titulares en 1713.

Posiblemente la cofradía contó con una capilla dentro de la iglesia donde se encontrarían las imágenes titulares hasta que pudo costear la construcción de la nueva y definitiva en el lado del Evangelio del crucero, conocida gracias al trabajo del historiador Antonio Padial Bailón[13]. Contaba con una singular planta octogonal, la cual sólo se usó en Granada aquí y en la desaparecida ermita del Santo Sepulcro de los Rebites, el final de una de las vías sacras de la ciudad. Hacia el exterior presentaba ocho pilastras dóricas y una cornisa realizadas con ladrillo árabe y

---

[13] PADIAL BAILÓN, A. "La hermandad...", op. cit., pp. 131-135.

paramentos lisos entre cada una de las pilastras. Para la iluminación de la capilla había ochos ventanales.

Dentro de la capilla se encontraba el altar principal del Nazareno con un retablo de madera dorada que albergaba la imagen cristífera con una cruz corta. A los lados del altar principal estaban el de la imagen de la Virgen de los Dolores, protegida por una puerta de cristal, y el de santa Teresa de Jesús, también protegida con una puerta acristalada. Había cuatro nichos en la capilla donde se encontraban otras imágenes de la hermandad: santa Elena, san Juan evangelista y la Verónica. Después de 1791, se colocó una imagen de la beata María de la Encarnación.

Después de 1713 se tiene constancia de su existencia en un pleito surgido en 1767 entre los beneficiados de San Cecilio y la cofradía de los santos Cosme y Damián. Según un testimonio aportado para el pleito, la cofradía sólo salía en procesión el Domingo de Ramos y los días de la Purificación y Santa Teresa. En dicho pleito se describe cómo fue la procesión del Domingo de Ramos de ese año. El estandarte era de terciopelo carmesí y lo llevaba el caballero maestrante y mayordomo de la cofradía. A continuación era seguido por los hermanos de la cofradía y los frailes. Salían por la puerta principal de la iglesia, bajaban por la alameda de la derecha hasta los límites jurisdiccionales, aunque en 1769 hubo quejas porque los habían sobrepasado, y volvían por la alameda de la izquierda.

Es significativo que en la declaración del pleito se hable de procesiones en tres días. La del Domingo de Ramos sería la propia de la hermandad después de haber abandonado su salida el Viernes Santo. En la del día de santa Teresa podemos suponer que la cofradía participaba en la misa que se hacía en honor de la fundadora de los carmelitas descalzos y salía acompañando a la procesión que se hacía con la imagen de la santa, acto que se realizó hasta pocos años antes de la exclaustración de 1835 de manera intermitente. La pregunta que habría que hacerse es por qué se hacía procesión el día de la Purificación. Aunque en este día se celebraba la procesión litúrgica de las candelas, tal vez haya otra explicación para que esta fecha fuera tan señalada. Gracias a un sumario impreso del siglo XVIII por la cofradía sacramental de la Virgen del Sepulcro y que fue encontrado en el archivo de los padres carmelitas descalzos de Granada, sabemos que la fiesta principal de la cofradía era justamente el 2 de febrero, aunque en el siglo anterior había sido el domingo más cercano a la fiesta de la Invención de la Santa Cruz. Viendo esto, es posible suponer que el

Nazareno también participara en los cultos de esta cofradía. Pero surge otra pregunta nuevamente ya que se habla de que se hacía procesión este día como en las otras dos fechas ya mencionadas. En este caso, cabe la posibilidad de que fuera justamente la procesión de las candelas pero organizada por la cofradía del Sepulcro; y en ese caso, ¿saldría su imagen titular en procesión al igual que se sacaban imágenes en las otras dos fechas? Con los datos que tenemos hasta ahora, sabemos que dicha cofradía no solía sacar a su titular en procesión salvo en alguna ocasión especial como fue en 1640 por el líbelo difamatorio contra la Virgen María. De momento, no tenemos ninguna documentación para responder a la pregunta.

A partir de 1767 apenas tenemos noticias de la cofradía, y es posible que entrara en una época de declive que redujera sus actividades cultuales y procesionales, aunque sin que esto signifique que no se produjeran. Seguramente este declive se fue acentuando con el tiempo y para 1835, año de la exclaustración del convento, la cofradía ya se hubiera extinguido. Esto podría explicar por qué las imágenes de la cofradía hayan acabado fuera de la ciudad, y más en concreto en la parroquia de Huétor Vega. En esta la iglesia, la imagen de la Virgen de los Dolores se encuentra en una hornacina en el lado del evangelio, cerca ya de la capilla mayor, y el Nazareno se sitúa en un bello retablo a los pies de la iglesia.

El Nazareno y la Merced de San José

Después de los sucesos del siglo XIX, Granada se convirtió en una de las pocas localidades que perdió la advocación de Jesús Nazareno. Hubo que esperar hasta el año 1981 cuando un grupo de costaleros de la hermandad de Nuestro Padre Jesús del Amor y la Entrega y María Santísima de la Concepción se decidió a fundar una cofradía con aquella advocación, año en el que recibieron la aprobación del arzobispado[14]. Después de intentar en diferentes iglesias de la ciudad, fueron acogidos en el convento de las madres carmelitas descalzas, de manera que nuevamente este misterio quedaba unido a la orden. La imagen del Nazareno fue realizada en 1981 por Antonio Barbero y Gor y fue bendecida el último domingo de enero de 1982 por el entonces prior de los carmelitas descalzos de Granada, el padre

[14] *Gólgota. Boletín de la Federación de Cofradías de Granada*, nº 25 (2004), pp. 110-112.
Gólgota. Boletín de la Federación de Cofradías de Granada, nº 31 (2006), pp. 110-112.

Agapito Domínguez. Ese mismo año salió la hermandad en procesión por primera vez. Pasado el tiempo, los hermanos, después de examinar una imagen de la Virgen que tenían las descalzas en la clausura, la tomaron como titular mariana de la cofradía con la advocación de la Merced y salió por primera vez en 1987.

Desde entonces la cofradía ha estrechado lazos con el Carmelo Descalzo hasta el punto de que desde 1994 hasta 2000 estuvo vinculada a la Archicofradía del Carmen y tuvo como nombre propio el de Archicofradía de Nuestra Señora del Carmen y Carmelitana Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Merced. En el año 2001 la cofradía pasó por una crisis que provocó la prohibición de realizar estación de penitencia ese año y a disolverse la vinculación con la archicofradía. No obstante, consiguió sobreponerse y realizar hasta la actualidad sus cultos y actividades y su estación de penitencia cada Miércoles Santo.

La cofradía ha tomado y conserva numerosos elementos carmelitas y mantiene su relación con la orden, además de adoptar la advocación de Nazareno y tener su sede canónica en el convento de las madres carmelitas descalzas. En su iglesia, las imágenes se encuentran en el lado de la epístola del crucero de la iglesia, en un retablo. En el centro se encuentra el Nazareno, a la izquierda la Merced y a la derecha san Juan. A nivel religioso la cofradía ha colaborado en actos de la orden, como la organización de la procesión de santa Teresa con motivo del quinto centenario del nacimiento de la santa y la participación de la hermandad en fechas importantes de la orden como la fiesta del Niño Jesús de Praga el último domingo de enero. A nivel heráldico, en el escudo de la cofradía se encuentra el del Carmelo Descalzo, situado al lado del monograma del nombre de Jesús. Con respecto a la iconografía, en el paso de palio se encuentran las imágenes de la Virgen del Carmen en el frontal y de san José y santa Teresa en los laterales. Además, la hermandad tiene como director espiritual a un fraile de la orden y en la procesión sale una representación de la comunidad de religiosos de la ciudad.

CONCLUSIÓN

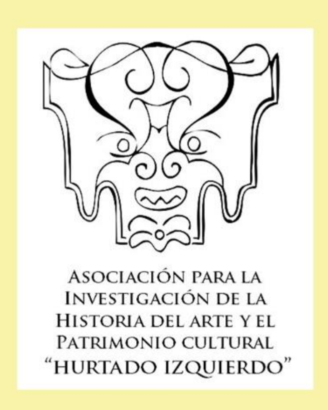
A modo de conclusión, podemos ver como la familia carmelita en Granada contribuyó, al igual que hicieron otras órdenes religiosas, al enriquecimiento de la

Semana Santa de la ciudad gracias a unas cofradías de penitencia que dejaron huella entre los granadinos.

Por un lado, los carmelitas de la antigua observancia legaron a la ciudad la cofradía del Entierro de Cristo y la Soledad de la Virgen, fruto de su particular liturgia según el rito del Santo Sepulcro. Esta cofradía de penitencia, la tercera en fundarse en la ciudad, llegó a convertirse en una de las más importantes y atraía la devoción de los granadinos. Aunque su cofradía se perdió por los sucesos del siglo XIX, sin embargo, se consiguió refundar bajo el amparo de la orden jerónima y las imágenes, que tantas veces habían salido el Viernes Santo durante la Edad Moderna, todavía siguen haciendo estación de penitencia el mismo día.

Por su parte, los carmelitas descalzos dejaron en la ciudad la devoción y advocación de Jesús Nazareno gracias al influjo de san Juan de la Cruz. En su desaparecido convento de los Mártires contaron con una cofradía peculiar que bajó durante años a la ciudad en la madrugada del Viernes Santo acompañada por sus hermanos cargando cruces a cuestas, una estampa que podemos ver todavía detrás de numerosos pasos cada Semana Santa. Si bien la cofradía desapareció en el siglo XIX y sus imágenes titulares acabaron fuera de Granada, la devoción volvió a resurgir en la ciudad con el paso del tiempo con una nueva cofradía del Miércoles Santo vinculada otra vez con el Carmelo Descalzo a través de su rama femenina.

Edita:
ASOCIACIÓN "HURTADO IZQUIERDO"



ISBN: 978-84-697-6703-0
Depósito Legal: CO 2340-2017